

مهرجان القراءة للجميع

الأعمال
الفكرية

د. أحمد على مرسى

مقدمة

فك الأغنية الشعبية



الهيئة
المصرية
العامة
للكتاب



مقدمة في الأغنية الشعبية

BIBLIOTHECA ALEXANDRINA

مكتبة الإسكندرية

مقدمة في الأغنية الشعبية

د. أحمد علي مرسى



مهرجان القراءة للجميع ٩٧

مكتبة الأسرة

برعاية السيدة سوزان مبارك
(الأعمال الفكرية)

الجهات المشتركة:

جمعية الرعاية المتكاملة المركزية

وزارة الثقافة

وزارة الإعلام

وزارة التعليم

وزارة الإدارة المحلية

المجلس الأعلى للشباب والرياضة

التنفيذ: الهيئة المصرية العامة للكتاب

مقدمة في الأغنية الشعبية

د. أحمد علي مرسى

الخلاف

الإشراف الفني

للغناء محمود الهندي

المشرف العام

د. سمير سرحان



مقدمة

وهكذا تمضي مسيرة مكتبة الأسرة لتقدم في عامها الرابع تسع سلاسل جديدة تضم روائع الفكر والإبداع من عيون كُتّاب الآداب والفنون والفكر في مختلف فروع المعرفة الإنسانية، تروى تعطش الجماهير للثقافة الجادة والرفيعة، وتتضمن إلى مجموعة العناوين التي صدرت خلال الأعوام الثلاثة الماضية لتغطي مساحة عريضة من بحور المعرفة الإنسانية، ولتقطع بأن مصر غنية بتراثها الأدبي والفكري والإبداعي والعلمي، وإن مصر على مر التاريخ هي بلاد الحكمة والمعرفة والفن والحضارة .. عبقرية في المكان وعبقرية الإبداع في كل زمان.

سوزان مبارك

على سبيل التقسيم...

مكتبة الأسرة ٩٧ رسالة إلى شباب مصر
الواعد تقدم صفحات متألفة من متعة الإبداع
ونور المعرفة مصدر القوة في عالم اليوم..
صفحات تكشف عن ماضينا العريق وحاضرنا
للواعد وتستشرف مستقبلنا المشرق..

د. سمير سرحان

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

مَقَدِّمَةٌ

لم تحظ الأغنية الشعبية عامة ، بما حظيت به الحكاية الشعبية عالميا من عناية الدارسين المتخصصين في الفولكلور واهتمامهم ، لأسباب كثيرة يخرج عن نطاق هذا الكتاب مناقشتها ، وبيان دوافعها .

وتهدف هذه الدراسة في حقيقة الأمر إلى تحديد الخصائص المميزة للأغاني الشعبية المصرية ، وعندما نتحدث عن الخصائص المميزة ، فإننا نعني أنماطا من التعبير يمكن تمييزها من غيرها ، ويمكن أن تتصف بالثبات إلى حد ما . وسوف تركز هذه الدراسة إلى جانب ذلك على جوانب متعددة من هذه الأغاني لكي تبين كيف نشأت ، وكيف تتطور وخصائص النص الشعري ، والموسيقى .

لقد حاول بعض الدارسين أن يلقوا الضوء على الأغنية الشعبية عامة ، وأن يفهموا شكلها وأسلوبها ، ولكن الدراسات العربية في هذا المجال قليلة جدا ، وكثير منها لم يتح له حظ أن ينشر ، لكي يثرى هذا النوع من الدراسات التي مازالت لا تلقى ما هي جديرة به من عناية وتشجيع .

وتعتمد هذه الدراسة على الدراسات السابقة عليها محاولة أن تكمل ما بدأته ، وأن تبني فوقها ، وأن تحتط لنفسها - في الوقت ذاته - أسلوبا في المعالجة ، نابعا أساسا من الأغاني ، أو من فن الأغنية نفسه ، ذلك أن كثيرا من الدراسات التي تمت عن الأغنية الشعبية قد اعتمدت في تحليلها أو رؤيتها للأغاني ، سواء فيما يتعلق بالنص الشعري أو الموسيقى على النظريات الخاصة بالفنون الجميلة ، والأدب الخاص ، وأساليب دراستهم . والحقيقة أنه من الإنصاف للفولكلور عامة ، وللأغنية الشعبية خاصة أن

يقال إن في ذلك ظلما كبيرا لها ، ذلك أن تطبيق تلك النظريات غير كاف لكي يقدم صورة صحيحة للأسلوب الذي يدع به الفنانون الشعبيون ، أو أن يحل كثيرا من المشكلات الخاصة بالنصوص الشعبية ، وانتشارها ، واضمحلالها ، وتغييرها إلى غير ذلك من ظواهر ومشاكل تواجه دارس الفولكلور عامة .

إن هذه الدراسة ستحاول - على أية حال - أن تبني أسلوبا خاصا في الوصف ، والتحليل ، لكي تقدم وصفا مضبوطا للخصائص المميزة للأغنية الشعبية المصرية ، وتحليلا دقيقا لجوانبها الفنية وموضوعاتها .

ولعل أول المشكلات التي تواجه الباحث في هذا الميدان ، مشكلة الأصول ، فأصول الأغنية الشعبية التي تتخذ اللغة العربية أداة لها مجهول لدى الدارسين جميعا ، وما بين أيدينا من آراء على سبيل المثال عن أصل الموال ، وكيف نشأ يمكن أن يكون نموذجا واضحا لصعوبة القطع برأى في هذا الموضوع ، إن لم يكن ذلك مستحيلا تماما .

إننا عندما نستخدم مصطلح الأغنية الشعبية المصرية هنا ، إنما نقصد أن تكون أكثر تحديدا ، ذلك أننا سنركز في دراستنا على هذه الأغنية ، ولن نتجاوز ذلك ، إلى أشكال أو أنواع تخرج عن حدودها ، ولن نحصر أنفسنا - في الوقت ذاته - داخل إقليم معين ، بل سنتناول تقاليد الأغنية الشعبية المصرية عادة . والأمثلة التي سوف نعتمد عليها ، تكاد تغطي مصر كلها ، مما استطعت جمعه خلال ست عشرة سنة ، سواء بنفسى أو بمساعدة طلابي في قسم اللغة العربية ، ممن أدين لهم بكثير من الفضل ، ولعل هذا يتيح لنا أن نتحدث عما نعرفه ، معرفة دقيقة ومباشرة ، ومن ثم يمكن تحمل مسئوليته كاملة . ولقد أريد لهذه الدراسة أن تكون مقدمة لدراسة الأغنية الشعبية عامة ، على الرغم من أن دراستي الأولى التي شرفت بتقديمها إلى الجامعة كانت عن الأغنية الشعبية ، ولكن جرى في النهر ماء كثير منذ ذلك الحين .

ولعل آمل أن تكون هذه الدراسة أوفر حظا من سابقتها ، التي أعتربها اعترازا غير محدود ، باعتبارها ابني البكر - كما يقال في التعبير الشعبي . كما أنني أرجو أن يقود

أسلوبها الذى يعتمد على للملاحظة الواقعية ، والتحليل للوضوعى التابع من المادة
نفسها ، والذى لم يفرض عليها من خارجها إلى أن يعمق من معرفة الدارسين بهذا
الجانب من الإبداع الفنى ، وأن يفتحهم إلى مناقشته ، وأن يفيدهم فى دراساتهم
للجوانب القولكلورية الأخرى ، التى أرجو أن تمتد فى العمر لأجلها تثرى حياتنا
الثقافية عامة والعلمية خاصة .

د . أحمد مرسى

تمهيد

لعل أول الأسئلة التي ينبغي أن نجيب عنها ونحن بصدد دراسة الأغنية الشعبية خاصة أن هدف هذه الدراسة هو مناقشة « الأغنية الشعبية .. إبداعها ، وانتشارها » ، ما هي الأغنية الشعبية ؟ . وهل يمكن أن نصفها بالفنية ؟ .. كيف نشأت ، وكيف تقلبها الناس ، وانتشرت بينهم ؟ . ما هي الفروق أو الخصائص التي تميزها عن غيرها من الأغاني ؟ . وما هي وظائفها ومضامينها ؟ ..

إن الدافع إلى إثارة هذه الأسئلة ، هو تلك المناقشات الكثيرة التي كانت تثور بين وسين كثيرين ممن ينظرون إلى الفولكلور عامة ، باعتباره أدنى مرتبة من الناحية الفنية من غيره من ألوان الإبداع الإنساني ، والذين يذهبون إلى أنه من الصعب أن توصف الأغنية الشعبية بالفنية ، وخاصة في ضوء ما يطرق آذانهم كل يوم مما يقدمه المنحولون على الفن ، والمتجرون به ، بل إنهم يذهبون في بعض الأحيان - أو أكثرها إذا شئنا اللقطة في التعبير - إلى تجريدها من أى صفة محترمة ، أو قيمة فنية ، وتعلو ضحكاتهم ، وترسيم على وجوههم علامات السخرية والازدراء عندما يصك آذانهم هذا التعبير : « الأغنية الشعبية » .

ولعل ألتمس لهؤلاء وأولئك العذر ، ولعل أنجح في أن أزيل هذه الصورة المبتذلة التي استقرت في الأذهان عن لون من ألوان الإبداع الفنى الجدير بالاحترام والتقدير ومن ثم الدراسة والتحليل ، وأن أحو ما علق بفكر كثيرين من مثقفينا وغيرهم من شوائب ترتبط بالفولكلور عامة ، وفاء لأصحابه الحقيقيين الذين عبروا من خلال الخلوة والمثل ، والفزورة (الحزر أو اللغز) والأغنية والموال عن مشاعرهم وآمالهم .. عن أفكارهم وآلامهم .. عن حياتهم بمجوانبها المختلفة بصقة عامة .

لقد تناولت في دراستي الأولى عن الأغنية الشعبية ، تعريفها ، وخصائصها ،

وأنواعها وارتباط هذه الأنواع بالمتناسبات التي تنقي فيها ، ومضامينها الثقافية ، ومن ثم فإن الإجابة عن السؤال الخاص بماهية الأغنية الشعبية ، يصبح تكرارا لما سبق قوله ، ويمكن الرجوع إليه في تلك الدراسة .

على أية حال ، إن إحدى الأفكار الشائعة - حتى بين المثقفين - أن الأغنية الشعبية أو ما يطلق عليه هذا التعبير ، لا يتمتع بأي قدر من الفنية ، وأنه لا فن في إبداع الأغنية الشعبية ، وأن انتشارها لا علاقة له بالفن من قريب أو بعيد بل إن البعض يرى أنها انحراف جدير بأن يواجه بكل حزم من جانب الفنانين الحقيقيين . ولعل من يذهبون إلى هذا الرأي يرون أننا إذا حكمنا المعايير التي تقوم بها الفن الخاص لوضعنا الفن الشعبي في مرتبة أدنى ، فهو أقل فنية ، أولا فن فيه على الإطلاق . ومثل هذا الرأي في الحقيقة - برغم أن هناك كثيرين يعتقدونه ويؤمنون به - لا يوضح جوهر الفن الخاص ، ولا حقيقة الفن الشعبي . كما أنه خطأ علمي كبير .

والذي لا شك فيه أن الأغنية الشعبية فن .. ربما كان هناك فرق بين أسلوب الأغنية الشعبية سواء من ناحية الإبداع أو التأليف ، ومن ناحية التقديم أو العرض وبين الأغنية التي يطلق عليها الأغنية الفنية وربما أمكن ملاحظة أن هناك تباينا أو اختلافا بين الاثنين ، ولكن المؤكد أن هذا الاختلاف إنما هو اختلاف في الدرجة ، وليس اختلافا في النوع ، إذ إن كلا منهما إبداع يحاول أن يمزج بين التجربة الفردية والتجربة الجمعية أو أن يوحد بين خبرة الفرد وخبرة الآخرين (أو الجماعة) في شكل متعارف عليه تقبله الجماعة أو تقليدي يرتبط بتراثها الذي نشأت عليه .

إننا إذا دققنا النظر في هذا الموضوع نجد أن الفن الخاص يجعل الإبداع أو التأليف خاضعا لقدر من الوعي ، ويؤكد على أن الابتكار سواء في الشكل أو في المضمون ، إنما هو عمل الإنسان الفرد الخلاق . أما الإبداع الشعبي فإنه يتكيف عادة ، وبشكل يمكن ملاحظته بسهولة ، مع التقاليد ، واستمرارها ، كما أن مبدعه أقل وعيا بالمبادئ أو القيم الجمالية التي يعمل تحت تأثيرها .^(١)

وسوف نحاول في الصفحات القادمة أن نستكشف الاختلافات أو الفروق بين الفن الخاص وبين الفن الشعبي من زاوية التقديم أو الأداء (العرض) ومن زاوية المطلقين ، ومفهومهم عن التلقي .

الفن الشعبي ، والفن الشائع ، والفن الخاص

على الرغم من أننا نشير عادة إلى الفن الشعبي ، والفن الخاص كما لو كانا طرفي تقيض ، أو أن هناك اختلافا حادا ، وانفصالا تاما بين الاثنين ، فإن ذلك يمكن أن يكون صحيحا بالنسبة لأسلوب كل منها فحسب . وما سوف يشير دهشة المتأملين لهذه الحقيقة أنه يوجد كثير من نقاط الالتقاء بينهما ، وقدر كبير من التفاعل أيضا ، بالإضافة إلى وجود عدد من الخصائص والسمات التي يشتركان فيها في ظروف معينة أو بتأثير أوضاع خاصة .

إن قلنا لا بأس به من الأغاني والمواويل قد جاءت من الأدب المدون ، ودخلت إلى دائرة القولكلور ، والحياة الشعبية ، مع قليل من التغيير . وفي مقابل ذلك ، اتجه كثير من المبدعين في الثقافة الخاصة إلى الأغنية الشعبية ، متخذين شكلها أو سميتها ، وألحانها وأحيانا موضوعاتها ، ولعل نظرة عابرة إلى أعمال الرومانسيين من أمثال كيتس وكولريدج ، وبرانز وتشايكوفسكى تؤكد هذه الحقيقة ، وهي أن هذه العادة كانت شائعة منذ زمن غير بعيد ، كما أنها لم تكن غائبة عن جيته وشكسبير أو باخ ، أو بارتوك . هنا عن الغرب ، أما في الشرق أو المنطقة العربية منه على وجه التحديد ، فإن ذلك يمكن ملاحظته في الشعر العربي في مختلف عصوره عند بشار بن برد وصفي الدين الحلبي وغيرهما ، وفي الفنون القصصية كالمقامات والسير الأدبية ، كما لم يتقطع ذلك إلى الآن في أعمال كتابنا وشعرائنا ، وموسيقيينا المحدثين والمعاصرين كما نرى عند شوقي ، وإسماعيل صبرى ، وتوفيق الحكيم ، والفريد فرج ، وعبد الرحمن الشرقاوي ، وسيد درويش وغيرهم . وهكذا تتبين أن العلاقة بين الفن

شخص وبين الفن الشعبي لم تقطع يوماً ، وأنها كانت متبادلة دائماً ، بل لعله ليس من
 قبيل التسرع أو إلقاء الأحكام جزافاً أن نقول : إن كلاهما يكمل الآخر في واقع
 الأمر ، ذلك أن هناك حقيقة لا يمكن إنكارها ، وهي أن المجتمع الذي يعزل نفسه عن
 غيره يفقد حيويته ، وينتهي الأمر به إلى الجمود ، ومن ثم الموت . فإذا طبقنا هذا على
 ما نحن بصدد مناقشته الآن لوجدنا أن مجتمعات المثقفين الخاصة التي تعزل نفسها عن
 الثقافات الأخرى ، شعبية كانت أو غير شعبية ، وطنية كانت أو أجنبية ، لا بد من أن
 تفقد روافد ثرية تصلها بالحياة المتجددة من حولها ، فتسلب نفسها حيويتها ، ويتدهور
 وعيها بذاتها . ويصدق الأمر نفسه بالنسبة للمجتمعات الشعبية التي تعزل عن غيرها ،
 وتغلق على ذاتها ، إذ إنها تفقد - هي الأخرى - شيئاً فشيئاً ، تعيراتها التقليدية عن
 نفسها ، وتتجمد طاقاتها المبدعة مما يجعلها مشيرة للملل والرقابة فتفقد قدرتها على الحياة
 والاستمرار . وإذا كانت هذه الحقيقة غير واضحة في الأدهان ، فإننا يمكن أن
 نوضحها بمثال من الحياة من حولنا ، فالأسر التي جعلت زواج أبنائها وبناتها يتم داخل
 دائرة الأسرة المغلقة انتهى بها الأمر إلى إحتجاب أجيال مشوهة غير قادرة على الحياة ،
 أو انتهى بها الأمر إلى الاندثار ، ذلك أن الحياة سواء على المستوى المادى أو المعنوى إنما
 تقوم على التواصل والتكامل والتجدد لا على الانعزال والتباعد والجمود .
 وإذا كان ما سبق ذكره أصبح في حكم الحقيقة العلمية التي لا تقبل نقضا فيما
 يتعلق بقوانين الطبيعة المادية ، فهو صحيح أيضاً في الجانب المعنوى ، إلا أنه ينبغي أن
 نتحرز هنا بعض الشيء ، حتى لا يتصور أحد أننا نرى هذا الأمر صحيحاً تماماً في مجال
 العلاقة بين المجتمعات أو أننا نسوى بين المجتمعين الخاص ، والشعبي في تأثيرهما في
 بعضها البعض ، فما لا شك فيه أن تأثير الأول على الثاني أكثر قوة ، وفعالية على
 المستوى العام ، ولكنه في الجانب الفنى أقل حدة « إن اتجاه التدفق الثقافى ليس
 خارجياً ، أو من أعلى إلى أسفل ، أو من المدينة إلى القرية ، أو من الطبقات العليا إلى
 الطبقات الدنيا فحسب ، بل إننا نواجه في هذا الموقف بظاهرة دائرية - في حقيقة
 الأمر - حيث تتروى الثقافة الشعبية دائماً بما تسجه الثقافة الخاصة ، وتكيفها لحاجاتها ،

وتظل أيضا مستمرة في أداء وظائفها الحيوية بالنسبة لأصحابها ، وفي الوقت ذاته تجذب الثقافة الشعبية الثقافة الأخرى ، فتؤثر فيها ويختلف هذا التأثير قوة أو ضعفا وفقا لظروف كل مجتمع ، ولكنه موجود على أية حال ^(١). ولعل الرقص أوضح مثال على ذلك ، فما نسميه الآن بالرقص الشرقى أو رقص هز البطن بالصورة التي تعودها الناس الآن من خلال أفلام السينما أو التلفزيون ، يختلف اختلافا كبيرا عن أصله الذى نشأ عنه ، فقد كيفت الرقصة الشعبية القديمة لكي تلائم حاجات المجتمع في مراحل مختلفة من تطوره ومثل هذه الرقصة الآن لا يمكن اعتبارها فنا خاصا ، كما لا يمكن اعتبارها تعبيراً شعبياً ^(٢).

ومن الطبيعى أن نقرر أن مظاهر الثقافة لا تخضع كلها لحركة هذا النهر الدائرى ، ولا يمكن أن تغرق كلها في مياهه ، ففي الجانب الاقتصادى أو التربية ، أو الحكم وما إلى ذلك فإن معظم التدفق يكون في اتجاه واحد فحسب من الخارج إلى الداخل أو من أعلى إلى أسفل ، ولكن الفنون عامة تمثل هذه العلاقة الدائرية بين الشعبى والخاص أحسن تمثيل وأكمله ^(٣).

(١) Foster, George M, What is Folk Culture? American Anthropologist, vol. 55. PP. 159-173

(٢) تذهب المصادر الأنثروبولوجية والفولكلورية إلى أن هذه الرقصة رقصة قديمة جدا وأنها مبنية أساسا على هز منطقة البطن والحوض بشكل معين ويؤديها النسوة عادة وأنها رقصة أسبوية أصلا ، وقد وجدت أيضا في مناطق أخرى من العالم (غينيا الجديدة - وشرق بولنيزيا - والساحل الشمالى لأفريقيا ممتدة إلى الجنوب حتى تانزانيا - والجنوب الشرقى للبرازيل ... إلخ وبعض أقاليم اليونان القديمة) وقد كانت هذه الرقصة في بدايتها رقصة من رقصات الخصوبة . أما استتارة الرغبة الجنسية وهو ما علق بها ذلك فلم يكن هدفا أصليا للرقصة . وفي الثقافات البدائية يشكل إظهار حمل المرأة والمساعدة على إنجاب الطفل ، وتقليد الفعل الجنسى ، لونا من ألوان السحر التعاطفى لتأكيد الخصوبة ، وتعزيز استمرار الحياة .

انظر :

Funk and wagnalls standard Dictionary of Folkore, Mythology and legend, Funk and Wagnalls New york, 1972.

Foster, PP '169-172

إن هناك قدرا يعتد به من الإبداع الفنى يوجد فى منطقة وسطى بين الفن الشعبى والفن الخاص ، هذا القدر له حياته ووجوده المتميز ، ويقوم بوظيفة غاية فى الأهمية كوسيلة انتقال بين الشعبى والخاص ، ويتمى إليه معظم ما ينشر فى المجلات والجرائد وما تذيعه وسائل الاتصال المختلفة كالإذاعة والتليفزيون والسينما ، وأشرطة التسجيل والأسطوانات ... إلخ إذ أنه يعد نتاج الثقافة الشائعة ، ومن هنا يحق لنا أن نسمى هذا الإبداع الفنى بالفن الشائع أو الشائع .

وهذا الفن الشائع شأنه شأن الفن الخاص ، مسجل ومطبوع ، ويوجد فى أشكال ثابتة ، كما أنه يشترك مع الفن الشعبى فى أنه قد يأخذ أحيانا بعض قيمه ومضامينه ، وسماته ، ولكن لا يقدمها كما هى بل لكى يعيد صياغتها وتقديمها فى الشكل الذى يتناسب مع المجتمع الذى يذيع فيه ، واستمالة للقاعدة الكبيرة التى تشكل جمهور الفن الشعبى ، لكى تنضم إلى المتلقين الذين يتجه إليهم .

وعلى الرغم من أننى أميل إلى تصنيف الفن الشائع ، باعتباره أقرب إلى الفن الخاص فإنه ، فى بعض مضامينه ، وفى بعض ما يحمله من مشاعر كما أنه فى هدفه النهائى أكثر شبيها فى الغالب بالفن الشعبى ، إذ إن كلا منهما يتعامل مع الوجدان والمشاعر ، ويحاول أن يكون مفهوما من الجميع ، وأن يعبر عن قيم جماعة من الجماعات التى يتكون منها المجتمع . والفن الشائع أقرب للشعبى شكلا باعتباره أقرب للتعبيرات التقليدية أو المتعارف عليها بين الجماعة ، منه إلى الفن الخاص . ومن ناحية أخرى فالفن الشائع والفن الخاص مرتبطان أيضا وقريبان إلى بعضهما البعض فى أن الأول يحاول بشكل دائم أن يتخذ القواعد المقررة فى الفن الخاص أساسا له يبنى عليها ، أو أن يجعل أساليبه متفقة إلى حد كبير مع هذه القواعد التى يعتبرها مثلا يحتذى .

وينبغى أن أقرر هنا أنه للأسف لم يتنبه أحد إلى دراسة العلاقة بين التعبير الشعبى وإبداع الثقافة الخاصة ، فالذى لا شك فيه أن ما نسميه بالفن الشائع يمكن أن يكون ميدانا خصبا لمثل هذه الدراسة التى تجلو كثيرا من جوانب هذه العلاقة .. فالرواية مثلا شكل من أشكال الحكى أصلا ، ويمكن لنا أن نعتبرها امتدادا للحدوتة وهى الشكل

الشعبي الأقدم ، وتطورا لأشكال أخرى من الحكى أو القصص التي ألقت لتروى وتدون ومع تطور المجتمعات الإنسانية ، بدأ هذا النوع من القصص يصبح شكلا شائعا في تأليفه ، وأدائه ، وتقديمه وليستقل في مرحلة أخرى على أيدي الكتاب الموهوبين ليصبح فنا خاصا ، قائما بذاته له سماته ومميزاته ، وأسلوبه الخاص ، ومع ذلك فإن أشكال القصص الثلاثة ، مازالت موجودة إلى الآن في المجتمعات الحديثة . ويمكن أن نضرب هنا مثلا آخر يوضح ذلك ، فالأغاني والمواويل القصصية التي كتبها ، ومازال يكتبها كتاب متخصصون يؤجرون على ذلك ، وتباع مطبوعة في طبقات رخيصة في الشوارع ، قد استمدت أصولها من الحكايات الشعبية أساسا ، وحاولت - وما تزال تحاول - تقليدها ، كما أنها بدورها أسهمت دون قصد - غالبا - في إنتاج كثير من الأغاني والمواويل التي تعلمها المغنون الشعبيون التقليديون وبدأوا يغنونها ويكسبونها انتشارا كبيرا بين المستمعين . ولكننا مع ذلك ينبغي أن نذكر هنا ملاحظة لاحظتها في أثناء عملي الميداني ومازالت هذه الملاحظة قائمة ، وهي أنني لم أجد أحدا من الناس العاديين أى المتلقين ، يحفظ واحدا من هذه الأغاني القصصية ، في الوقت الذي وجدت فيه كثيرين يحفظون الأغاني والمواويل القصصية المجهولة المؤلفة كأدهم الشرقاوى ، وبهية وياسين ، وشفيفة ومتولى ... إلخ ، وهي أكثر هذه الأغاني والمواويل القصصية الشعبية ذيوعا وانتشارا ، أى أنها أكثرها شعبية .

إنه من المهم جدا لنا كدارسين للأدب أو الفن عامة ، أن نحاول أن نتعرف على علاقات المستويات الثلاثة من الفن بعضها ببعض الآخر ، وفي اعتقادي أن ما يسمى بالفن الشائع أو الدائع إنما يصلح لكي يكون أرضا مشتركة بين الخاص والشعبي وأنه سيقدم لنا نتائج باهرة تغير من كثير من نظراتنا إلى الفنون في المجتمعات الحديثة .

ولعلى سأجازف بأن أخوض هذه التجربة ، محاولا فهم القيم الجمالية التي تميز هذا وذاك ، وفي محاولتي هذه سأؤكد على أطراف التناقض أى الشعبي والخاص ، غير متناسا أو متجاهلا أن الفن الشائع يشترك في بعض الصفات المميزة لكل منهما .

إن هناك بعض خصائص تبدو عالمية في التعبير الشعبي ، ويمكن إجمالها في هذه الخصائص :

- ١ - التصوير المبالغ فيه أو الأقل من المستوى المنتظر (أو الضعيف) .
 - ٢ - اللغة المحددة الخاصة .
 - ٣ - ترجمة الأفكار والمشاعر إلى أحداث ورموز شائعة .
 - ٤ - الميل إلى استعمال التعبيرات التقليدية بشكل متكرر غالبا .
- هذه الخصائص لوحظت فعلا في الأغاني الشعبية المصرية ، بشكل عام ولكن ليس معنى ذلك أنها لا بد أن تجتمع كلها معا ، فالذي لا شك فيه أن خاصية واحدة يمكن أن نحسها أو نراها واضحة تماما في أغنية ولكنها لا تظهر في أغنية أخرى . والتصوير الضعيف للفكرة والنتائج الثانوية لذلك ، بالإضافة إلى التعبير الأقل عاطفية يمكن ملاحظتها في كثير من الأغاني القصصية ، ففي هذا الموال القصصى يقول المغنى :

يَا عَاشِجَ الْفَنِّ اسْمَعْ فَنِّ وَمَعَانِي
أَنَا هَا أَرَوِي لَكَ كَلَامَ مَشْهُورٍ وَمَعَانِي
يَا مَا فِيهِ عَجَائِبُ جَرَّتْ فِي الْحَالِ وَمَعَانِي
بَسَّ الشُّطَارَةَ تَكُونُ صَاغِي هِنَا عِنْدِي
عَشَانُ جَدَعَيْنِ كَانُوا إِخْوَةَ عَزَّازٍ عِنْدِي
وَتَرَوِّجُ الْبَالِ وَتُخَلِّي الْفُؤَادَ عِنْدِي
لَهُمْ مَعْنَى عِنْدِي عَمَلُهُ أَذْوَارُ وَمَعَانِي
خَلِّيكَ مَعَايَا وَشُوفِ الدُّورَ مِ الْأَوَّلِ
وَشُوفِ فِعَالِ الطَّمَعِ وَإِبْلِيسَ مِ الْأَوَّلِ
هَآ أَوْصِفْ لَكَ إِلِّي حَصَلَ بِالظُّبُطِ مِ الْأَوَّلِ
مَقْرُوضٌ عَلَيْهِ أَوْضَحْ فِي الْكَلَامِ وَالشَّرْحِ

وَأَعْرَفِ النَّاسَ حِكَايَةَ مُدْهَشَةٍ وَالشَّرْحَ
بَسَ إِنْتَ رَوْجٌ وَشُوفٌ مَعَى الْكَلَامِ وَالشَّرْحَ
هَآ أَعْرَفَكَ إِيَّاهُ أَسَاسِ الْجَرَحِ مِ الْأَوَّلِ
إِلْفَنَ الْغَازِ وَفِيهِ الْفَاطُ مَجْهُولُهُ
وَهَدِيَّةِ الْحُبِّ لَوْ كَانَتْ جَشَّ مَجْهُولُهُ
وَالشُّمَّةِ سَاعَةِ الْهَزَارِ يَتَّبِعِي مَجْهُولُهُ
مِنْ جَبَلٍ مَا أَطْبَ وَأَحْكِي لَكَ هَآ أَجُولُ مَبْرُوكِ
هَآ أَجُولُ أَسَاسِ الرِّوَايَةِ وَالسَّبِّ مَبْرُوكِ
إِلْحَاجَ مَبْرُوكِ وَزَوْجَتَهُ الْحَاجَّةَ مَجْهُولُهُ (١)

وينتهي الموال على هذا النحو :

.... عَاشُوا الْجَمِيعُ فِي هَآ وَيُودُّوا بَعْضُهُمْ
بَجَى فِيهِ تَرَابُطُ مَا بَيْنَ الْأَخَوَاتِ مِنْ تَانِي
وَصَبَحُوا مِثْلَ الْبَنَاتِ يَشِدُّوا بَعْضُهُمْ
وَبَعْدَ طُولِ الْجَفَا دَجَّ الْهَنَّا تَانِي
يَا سَلَامَ عَ الْأَخَوَةِ لَمَّا يَحِيثُوا بَعْضُهُمْ
يَبْجُوا عِزَّوَهُ يَكِيدُوا خَصِيمَهُمْ تَانِي

.....

(١) يا عاشق : يا عاشق . ها اروي : سأوري ، يا مافيه عجائب . فيه من العجائب الكثير . بس .
الكن ، صاغى : مصغيا ، جدعين : رحلان أو شابان . ونروج (تشديد الواو) البال : لا تتغل بالك .
وتغلى (تشديد اللام) : تجعل .

حليك معايا : تابعي . شوف : انظر ، ها أوصف : سأصف . الى حصل بالضبط . ما حدث تماما .
بس أنت روج (تشديد الواو) . انقص عن نفسك الهم فحسب .

مجبولة : مقولة ، الشئمة : (بتشديد الشين وكسرهما) : الشئمة - السب . يتيجي : يمكن أن تكون .
تصبح . من جبل : من قبل . ما أطب : أن أقع . أن أنسى . ها أجول . سأقول .

.... يَا لِي سَمَعَتِ الرَّوَايَةَ شُوفِ الطَّمَعُ عَمَلُ إِيَّاهُ
 الدُّنْيَا وَالْوَجْتُ وَإِبْلِيسُ اللَّعِينُ عَمَلُ إِيَّاهُ
 بَعْدَ الْعَذَابِ عَاشُ نَزِيهٍ فِي حَظٍّ وَمَعَانِي (١)

والتصوير المبالغ فيه ، وافتقار العلاقات المنطقية يوجدان في كثير من الأغاني وخاصة أغاني الأطفال فهي مليئة بهما كما نجد في هذه الأغنية :

أَبُوحُ يَا أَبُوحُ .. كَلْبِ الْعَرَبِ مَذْبُوحُ
 وَإِئْتِ عَلَيْهِ بِشُوحُ ..
 وَبِتَجُولُ يَا وَلَدِي .. يَا لَأَبْسِ الزَّرْدِي ..
 يَا طَالِعِ الشَّجَرَةِ .. هَاتِ لِي مَعَاكَ بَجَرَةَ
 تَحْلِبُ وَتَسْجِينِي .. بِالْمَعْلَجَةِ الصُّبْنِي
 وَالْمَعْلَجَةِ انْكَسَرَتْ .. يَا مِينِ يَرْبِينِي
 رَبَّانِي عَبْدُ اللَّهِ .. وَأَنَا رُحْتُ بَيْتَ اللَّهِ
 لَجِيتُ حَمَامُ أَخْضَرُ .. بَيْلَجَطُوهُ سَكْرُ
 وَأَنَا جِيتُ أَزُورَكَ يَا نَبِي ..
 يَا لِي بِلَادَكَ بَعِيدَةً ..
 فِيهَا أَحْمَدُ وَحَمِيدُهُ ..
 حَمِيدُهُ وَلَدْتُ وَلَدُ ..
 سَمَاءُهُ عَبْدُ الصَّمَدُ ..
 مَشَاتُهُ عَ الْمَشَايَةِ ..
 خَطَفْتُ رَأْسَهُ الْحَدَّايَةِ (٢) ..

(١) يبحى : أصبح ، من تانى : مرة أخرى ، البنا (بضم الباء) : البناء ، يشدوا بعضهم (بتشديد الدال وضمها) : يسندون بعضهم البعض ، دج الهنا : دق الهنا والمعنى عاد الهنا مرة أخرى ، يبيحوا عزوة : يصبحون قوة ، الوجت : الوقت ، الزمن .

(٢) بتنوح تبكى ، بتجول : تقول ، الزردى : الدرع ، تسجيني : سميت ، والمعْلجة : الملعقة ، =

فطالع الشجرة لا يمكن أن يجد هناك بقرة ليحضرها ، والمعلقة عادة لا تكون « صيني » كما أنه لا علاقة بين انكسار المعلقة ، والسؤال عمن يقوم بالترية ، كذلك لا توجد علاقة بين تسمية الولد « عبد الصمد » وتعلمة السير ، وخطف الحداة رأسه . وبالطبع هناك تفسيرات كثيرة تحاول أن تربط بين العبارات بعضها البعض ، وبين اللاوعي والحلم ، وعالم الطفولة الرحب حيث لا حدود ، ولا قيود ، وحيث التلقائية والعفوية ، والتعبير الحر ، وتكوين علاقات لا صلة لها بالمرئى أو النسب المتعارف عليها في عالم الكبار ومن ثم فهي أقرب إلى رسوم الأطفال من هذه الناحية . ولعلنا قد لاحظنا في الموال القصصى الذى اقتطعنا جزءا منه أن الفكرة والشعور في المقطوعات القصصية ، قد ترجعا إلى حديث ، على حين أن المقطوعة الختامية قد جعلت الرمز أو الحدث الرمزي يحل محل الشعور .

هذه الخصائص المميزة للتعبير الشعبى تؤكد كلها طبيعة الفولكلور التى تتزع نحو البسيط الذى يمكن فهمه مباشرة أو فورا ، وهنا يكمن الانقسام الرئيسى بين الأدب الشعبى والأدب الخاص ، إنه انقسام موجود فى الواقع لأن أحدهما شفاهى مسموع وغير مكتوب والثانى مكتوب ومرئى ومقروء ، فبالنسبة للمسموع ما لم يكن بسيطا ومفهوما مما يسهل استيعابه نقر الإنسان مما يسمع ، وأصبح ذلك عبئا ثقيلا عليه ، فهو عندما يتوقف ليفكر فى معنى ما يسمع سيفقد التواصل وستحدث فجوة .. أما بالنسبة للعين فهي عندما تتوقف لكى تتيح للعقل أن يفهم وأن يستوعب وتعود مرة أخرى فإنها لا تفقد السياق أو التواصل لأن ما تقرأه مكتوب ولم يتغير ولم يتوقف .. بعكس المسموع المستمر الذى لا يتوقف ليتيح مثل هذه الفرصة للمتلقى . هذا بالإضافة إلى أن هدف كل منهما وتأثيره يتجه وجهة مختلفة فكل منهما يتجه إلى مستمعين أو متلقين مختلفين ، تنتظر منهم أنواع مختلفة من ردود الفعل أو الاستجابة . فالأدب الخاص باستثناء الدراما .. يبدع مع معرفة تامة بأنه سوف يقرأ فى ظروف تسمح بتأثير معين ، وأن هذا

= يامين : من الذى ، لجيت : وجدت ، يلجطوه : يطعمونه ، جيت : جئت ، يالى : يامن : سماته (بتشديد الميم) : أسمته ، مشاته (بتشديد الشين) : جعلته يمشى ، الحداية : الحداة .

التأثير سوف ينعكس على سلوك المتلقي في شكل ما ، فالأعمال تظهر في شكل مادي ويمكن العودة إليها مراتٍ ومراتٍ .. والفنان الخاص يمكنه ، وهو دائما يفعل ، أن يعتمد على ذلك . أما الفنان الذي يبدع شفهيًا أو المؤدى للقولكلور ، فإنه مضطر إلى أن يستخدم تعبيرات تفهم فوراً ، ذلك لأن الطبيعة الشفاهية لأدائه أو إبداعه هي التي يترتب عليها موقف متلقيه منه .. ومن ثم عليه أن يقدم لهم قطعاً يمكن أن تكون مفهومة على أنها فعل أورد فعل .

وهذا الفعل أورد الفعل لابد أن يكون مباشراً فوراً .. وأكثر من ذلك أهمية أن النص لابد أن يكون جديراً بالتذكر ، ذلك أن الجماعة تعتمد على التشخيص الشفاهي لكي تجسد من خلاله معرفتها وامتعتها .. والتأليف الشفاهي سوف يكون أكثر ميلاً إلى التعبيرات التقليدية المتكررة لأنها أكثر سهولة في فهمها وتذكرها .

ويمكننا أن نشخص الاختلاف بين الفن الخاص والفن الشعبي بتشبيهه بالاختلاف بين الفعل الواعي المتعقل (المكتوب) ، والفعل المنعكس اللا إرادي (الشفاهي) . ولعل قدرة الفنان الخاص على العودة إلى عمله ، وإمعان النظر فيه ، مرة بعد أخرى ، وهو ما يحدث أيضاً بالنسبة لمتلقي فنه ، إذ إن أمامهم الفرصة لكي يعيدوا قراءة هذا العمل الفني أكثر من مرة ، إنما يجعله ذلك واعياً بأسلوبه ، وكيفية استخراجه ، وهذا الوعي يعطيه القدرة على التحكم في أسلوبه ، وضبطه بشكل أكثر وضوحاً واستقلالاً . إنه يستطيع أن يتذكر أشكالاً جديدة للتعبير ، ولا يجد في ذلك غصاضة ، بل اعل ذلك من ميزاته التي تحسب له ، إذا استطاع أن يجعل الشكل الجديد أسلوباً مقبولاً . وهذه الطاقة ليست في متناول الفنان الشعبي (أو المبدع) . وسوف يبدو التناقض واضحاً عندما ننظر إلى الطرق المختلفة التي يتخذها كل من الفنان أو المبدع الشعبي . بأدائه العفوي إلى حد ما ، والفنان الخاص بأسلوبه المتعمد المدروس للتأثير في المتلقين لكل نوع من الفنين .

إن الفنان الشعبي يؤلف بين الجماعة ، مؤكداً قيمها ، ومثلها ، كما يعمق من إحساسها بذاتها ، ومن ثم فهو لا يستطيع أن يخرج على هذه القيم والمثل ، ولا أن يسهم

فى تفكك الجماعة ، وهدم وحدتها ، ولذلك سوف يكون أميل إلى المحافظة فى تعبیره لصالح الوضع القائم . أما ما يؤدیه فإنه يجب أن يكون مفهوما من الجماعة ، مؤثرا فيها موظفا لخدمتها ، ومن هنا فإن الفنان الشعبى يستخدم التعبيرات الشائعة لدى الجماعة ، سواء كانت استمرارا للماضى أو حية فى الحاضر ، وهو ما يمكن أن نلمسه فى كثير من النماذج التى استخدمناها ومجموعة النصوص الملحقه بهذه الدراسة . وعلى الجانب الآخر ، يرى الفنان الخاص أن مهمته مختلفة ، فالجماعة عنده لا تمثل نفس الأهمية ، كما أنه متحرر من سلطانها إلى حد كبير ، ورؤيته للحياة قد تختلف تماما مع رؤية الجماعة ، بل لعلها أكثر تفردا ، ذلك أنه يفترض جدلا أن الحياة تفقد بريقها ورونقها بالتكرار . وهو يحاول أن يعبر عن نفسه كفرد نافذ البصيرة يريد أن ينقل شيئا إلى قرائه أو مستمعيه أو مشاهدي عمله . كما أن ارتباطه بالماضى مختلف تماما ، إذ يحاول من خلال اتباطاته بالماضى أن يثرى خبرة الحاضر ، أكثر مما يهدف إلى توحيد متلقى فنه مع الماضى أو مع الحاضر . وهو عندما يؤكد قيا معينة من خلال إبداعه الفنى ، لا يفعل ذلك باعتبار أن هذه القيم ممثلة للجماعة ، ومن ثم فهي صحيحة ، وأن واجبه أن يقرها فى عمله الفنى ولكنه يفعل ذلك كفرد قائد يرى بنفاذ بصيرته ما هو خطأ ، وما هو صواب وما يتسم بالقصور فى هذه القيم ، والمثل والخبرات ، وعلى ذلك فالطبيعى أن ما يبدعه إنما يؤكد الخبرة ويفسرهما . ولكن ربما جاءت الخبرة الجديدة بما يصدم ، ويثير الارتباك والتشويش ، وهنا إما أن يتجاهل المتلقون العمل تماما ، وبذلك لا يتحقق هدف الفنان ، وهو ما يحدث فى بعض الأحيان ، وإما أن يفرض العمل نفسه عليهم ، ويدفعهم إلى تغيير بعض مفاهيمهم وقيمهم ، لأنه يتوافق مع حاجة ملحة لديهم ، ربما كانوا يحسونها فى أعماقهم ، ولكنهم لا يستطيعون التعبير عنها ، فيأتى الفنان ليلور ذلك من خلال عمله الفنى ، فيزيد من عمق الوعي ، ويساعد على إبرازه . وينبغى الإشارة هنا إلى حقيقة غاية فى الأهمية ، وهى أن الفن الخاص هو نتاج المدينة أساسا ، وقيمه الفنية هى نتاج طبيعى لحياتها ، وقيم المدينة تؤكد التغير وتعين عليه ولذلك فالفن الخاص يعمل لصالح التغير . أما الفن الشعبى فإن تمسكه بالتقاليد

والموروثات ، يجعله أميل إلى تأكيد الخبرة الموجودة والمثل القائمة ومن ثم لا يدفع إلى التغيير السريع فالتقاليد والأعراف والمشاعر التي يعبر الفولكلور عنها تجعل المتلقين أكثر استجابة لها وميلا إلى عدم الخروج عنها من ذى قبل ، ومن ثم تتأكد أنماط السلوك القائمة والمشاعر التي ترتضيها الجماعة. ولكن ليس معنى ذلك أن نتهم الفولكلور بالرجعية كما يحلو للبعض أن يصفه ، ذلك لأنه لا يبحث على التغيير السريع أو يدفع إليه ، ولأنه يؤكد قيمها أخلاقية وأنماط سلوكية يمكن نسبتها إلى الماضي ، ومن ثم فهو يؤكد أساليب حياة لم تعد قادرة على مواجهة الحاضر أو المستقبل ، فالحقيقة أن الفولكلور لا يفعل ذلك في الأغلب الأعم أو أن الجانب الأصيل فيه لا يؤدي إلى ذلك ، لأنه يؤكد قيمها أخلاقية ، وأنماط سلوكية تمجد المثل العليا والأنماط المثلى من السلوك ، مما يجعل الفرد يحظى باحترام جماعته وتقديرها ، ويعين على تماسك الجماعة ووحدتها .

ويحاول كل من الفنان الخاص والفنان الشعبي أن يستميل المتلقين إليه ، لكي يتواصلوا معه من خلال تعبيره باللغة الخاصة التي يستخدمها . وكل منهما يحاول أيضا أن يخترق المتلقين بقبول عالمه وقيمه ، وإرجاء الحكم على ذلك العالم وتلك القيم مؤقتا ، فهما يخلقان عالما متخيلا يشبه الحياة ، ولكنه في الوقت ذاته يختلف عنها أيضا ، ولعل هذا يقودنا إلى رؤية أكثر عمقا للمجتمع ، وللفنان ، لكي تتضح الصورة أمامنا ، ولكي نحاول التوصل إلى سبب وجود هذا التميز بين نوعين من الفن . أن المجتمعات الشعبية ، قد تقيم وزنا كبيرا ، وهي لا شك تفعل ذلك ، للصراع الذي يحدث بين الميول الاجتماعية العامة وبين التزعات الإنسانية الخاصة ، ولعل ذلك يقلقها كثيرا ، ومن ثم فهي تحاول من خلال الفولكلور أن تؤكد بدرجة كبيرة من الوعي ، على حاجة الناس أن يعيشوا معا ، لكي يتمكنوا من صنع الحياة لأنفسهم ، والتغلب على المشاكل التي قد تواجههم ، أو السيطرة على القوى التي تناوئهم ، والتي قد ينتهي بها الأمر إلى تدميرهم ، والقضاء عليهم. وهكذا تنشأ الرغبة في التجمع ، حفاظا على الحياة وبنشأ الميل إلى الترابط خوفا من المجهول ولكن هذا قد يؤدي في الوقت ذاته إلى وجود الصراع الذي يتولد عن رغبة الإنسان في أن يحتفظ بفرديته وذاته . ولذلك فإنه عندما يقدم

القولكلور العالم المتخيل في صورة حية ، إنما يقوم في الحقيقة بالنيابة عن المجتمع بقبول هذا العالم أو يرفضه أو يعترض عليه ، مستعينا على ذلك بالتقاليد نفسها . وعلى الرغم من أن ميول الإنسان المدني أو نزعاته ليست مختلفة أساسا عن نزعات الإنسان في المجتمعات الشعبية ، فإنه يتعامل معها بأسلوب مختلف في إبداعه الفني . إن الأدب المدون (الخاص) وهو الذى يوجد أساسا في المجتمعات المدنية ، يعبر في حقيقة الأمر عن إنسان هذه المجتمعات في الأغلب الأعم ، أو يتبنى نظرتة إلى الحياة من حوله بأبعادها المختلفة . إن ميول الإنسان المدني ونزعاته تنشأ في جزء كبير من إحساسه بافتقاد الموروث أو التقاليد ، ومن ضجره وقلقه ، وحالته المطردة التغير ، وقد يتصور أن خلاصه مما هو فيه من قلق وملل يمكن أن يتحقق عن طريق تمسكه ببقايا قديمة أو آثار من مجتمعه الأصلي في الريف مثلا (اللجوء مثلا إلى الضواحي بعيدا عن صخب المدينة) أو الهروب إلى بطولة خيالية (أفلام جيمس بوند مثلا) ، وقد ينتهى به الأمر إلى حالة من التصوف عندما يحس أنه سيد مصيره ، ويرغب في تحقيق نوع من السمو لذاته .

والأدب الخاص يؤكد وحدة القارئ وعزله ، عندما يدفعه إلى التأمل في الأفكار التى يواجهها ، وإلى أن يفسرها باعتبارها تجربة شخصية ، ولذلك فالفنان الخاص واحد من أبطال ثقافة المدينة ، وهو بالتوازي مع العالم ، لكل منهما دوره الخاص جدا الذى يحاول من خلاله أن يعلمنا شيئا عن أنفسنا ، وأن يجعلنا قادرين على أن نتحكم في حياتنا بشكل أكبر ، ومن ثم نكون أقدر على تغيير حياتنا وأنفسنا وأقدارنا إلى الأفضل . إننا لكي نتقدم يجب أن نتغير ، والفلسفة والفن والعلم تبحث جميعا عن الحقيقة وتشرحها أو بمعنى آخر تسعى إلى تغييرنا لكي يكون التقدم ممكنا . والفن في عالمنا الحديث يعبر عن عالم في حالة تدفق وجريان أو تغير مستمر ، ومن ثم فهو قادر على المساعدة على استمرار الحقائق النسبية فقط المبنية على التأمل في كلام الآخرين ، (تأمل الأفراد لكلام غيرهم) .

والمجتمع الشعبي والفن الشعبي لا يقبل تغير القيمة المستقرة بسهولة طالما أنها تؤكد

وحدة الجماعة ، وتعمل على صيانة التقاليد التي تعارف المجتمع على احترامها . وليس معنى ذلك أن المجتمعات الشعبية ، ومن ثم فنونها ، في حالة ثبات دائم ، أوجمود ، في مقابل التغير والحركة والتقدم .. إلخ ، ولكن المعنى أن التغير في المجتمعات الشعبية ، يختلف أبنيتها أبطأ حدوثا ، ويستغرق وقتا أطول ، نتيجة لظروف هذه المجتمعات ، وأسلوب حياتها . إن التغير عندما يحدث في هذه المجتمعات ، إنما يحدث بأقل قدر ممكن من الخسائر المعنوية والمادية ، التي يمكن أن تصيب الفرد أو الجماعة إذا لم يكونا مهئين لقبول هذا التغير ، كما أن نتائجه تكون أكثر رسوخا ، لأن الدوافع والأسباب التي أدت إليه عميقة في وجدان الناس وعقولهم .

الفصل الأول

إبداع الأغنية وانتشارها

- ✧ إبداع الأغنية .
- ✧ الانتقال الشفاهي .
- ✧ أسباب التغيرات التي تظهر في الأغنية .

إبداع الأغنية

إن ثقافتنا العربية لم تعرف مصطلحات «الأغنية الشعبية» «Folksong» و«الحكاية الشعبية» «Folktale» وما إلى ذلك من مصطلحات فولكلورية إلا حديثا جدا ، بالقياس إلى معرفة الثقافة الغربية بهذه المصطلحات .

والحقيقة أنه من الصعب أن نعرف على وجه الدقة متى صيغ مصطلح «الأغنية الشعبية» وإن كان يبدو أن المصطلح الألماني «Volklied» الذي استخدمه «هردر» «Herder» في الثلث الأخير من القرن الثامن عشر هو الذي ترجم بعد ذلك إلى مختلف اللغات ، ليعنى «الأغنية الشعبية» .

ولكن أن يصوغ إنسان مصطلحا شىء ، وإن يحدد مجاله ، وحدوده - أو بمعنى آخر أن يعرف المصطلح - شىء آخر . فلقد دار نقاش طويل منذ صيغ المصطلح حول تعريف «الأغنية الشعبية» وأصلها وطبيعتها ، ويحمل كل يوم جديدا حول هذا الموضوع تبعا للتطور الذى يحدث للمجتمعات الإنسانية ، والظروف الحضارية التى يمر بها كل مجتمع .

لقد كانت النظرة السائدة بين الكتاب الجرمان الأوائل فى المرحلة الرومانسية ، هى أن الأغنية الشعبية نوع من الإنتاج الفنى العفوى الغامض الذى تنتجه الجماعات الشعبية وهو ما عبر عنه فيلهلم جريم بقوله «إن الأغنية الشعبية تؤلف نفسها ، وأن «الشعر الشعبى يصنع نفسه» ، والحقيقة أن الآخرين جريم قد تمسكا بهذه النظرية ، وذهبا إلى القول بأن الشعر الملحمى على سبيل المثال لم يبدعه شعراء معروفون معينون ، ولكنه انبثق منذ زمن طويل بين الناس وشاع عن طريقهم دون وعى بنفس الطريقة التى نشأت بها اللغة .

وقد فهم هذا التعبير من جانب كثير من الدارسين بأكثر مما يحناه جريم نفسه

إذا اعتقدوا أن الأغنية الشعبية تؤلفها الجماعة الشعبية كلها بشكل عفوى ، أو تلقائى ولعل هذا هو ما دفع هؤلاء الدارسين إلى الوقوف فى الجانب المقابل تماما ، وإلى السخرية مما ذهب إليه جريم ، مؤكدين أن الأغنية الشعبية وغيرها من الأشكال الفولكلورية على الرغم من أنها ملك الناس جميعا ، إلا أنها من إبداع الفرد أساسا ، وليس إبداعا من جانب الجماعة كلها ، فكما أن خلف كل عمل فنى ، فنان متميز ، لابد من أن يكون وراء هذا اللون من ألوان التعبير الفنى أيضا فرد متميز بقدراته الفنية التى تجعله يختلف إلى حد ما عن غيره من الأفراد الذين يعيش بينهم ، ويشترك معهم فى كثير من خصائصهم سواء على المستوى الفردى أو الجماعى ، فالعمال الذين يعملون فى البناء مثلا يشتركون جميعا فى أداء نفس العمل تقريبا ، ولكنهم يترجمون من خلال عملهم هذا أفكارا ، وصورا للمهندس الذى صمم المبنى ، ومن هنا فإن أفكار هذا المهندس هى التى تترجم إلى الشكل الذى يبدو عليه المبنى فى النهاية بشكل أو بآخر . وينبغى أن أشير هنا إلى أن هناك بالطبع نظريات نقدية عديدة ، تحاول أن تفسر الإبداع الفنى ، والفرق بين العمل الفنى والعمل الصناعى ، وما إلى ذلك ولكننا لن ندخل إلى هذه الدائرة ، لأن ذلك ليس من أهداف هذه الدراسة .

إن الدارسين - كما رأينا - قد ساروا فى اتجاهين متضادين : اتجاه يرى أن سيطرة العقل الجمعى هى التى تؤدى إلى نشأة الأغنية وغيرها من الأشكال الفولكلورية وعلى ذلك ينظر أصحاب هذا الاتجاه إلى الأغنية الشعبية على أنها ليست إنتاجا فرديا ولكن المجتمع كله هو الذى أنتجها ، وأن التداول الشفاهى هو الذى يثرىها ، ويضيف إليها .. واتجاه آخر يعزو نشأة الأغنية إلى الموهبة الفردية للإنسان ، وإن كان أصحاب هذا رأى يسلمون فى ذات الوقت بتأثير المجتمع على الفرد الموهوب .

وقد سمي الاتجاه الأول « نظرية الإنتاج » وهى التى ترى أن الأغنية الشعبية بشكل عام قد نشأت بين الشعب أو أنشأها الشعب . أما الاتجاه الثانى فقد سمي « نظرية الاستقبال » وهى تذهب إلى أن الأصل أو النشأة غير مهمين ، وأن الأغاني التى استطاعت أن تحقق لنفسها انتشارا واسعا بين الناس ، إنما هى الأغاني التى يمكن أن

نطلق عليها أغاني شعبية فحسب ، بصرف النظر عن أبداعها أساسا .

وقد نشأ إلى جانب هذين الاتجاهين ، اتجاه ثالث يحاول التوفيق بينهما فيسلم من ناحية بأن الإبداع الشعبي شأنه شأن إبداع الفنان الخاص ، إنما هو في جوهره وطبيعته إبداع فردي ، ولكن تأثير المجتمع أكثر وضوحا فيه من الآخر هذا بالإضافة إلى أن رؤية المجتمع ورأيه هما اللذان يؤديان في النهاية إلى قبول هذا الإبداع ، أو رفضه . فإذا قبله فإنه يتبناه ، وعلى ذلك يصبح له الحق في البقاء والاستمرار والنمو ، وأن يكون من حقه أن يحمل صفة الشعبي أما إذا رفضه ، فإن هذا يعني موته واندثاره .

هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى ، فإنه على الرغم من دور المجتمع الكبير في هذا الشأن فإن تداول هذا الإبداع يتم عن طريق الأفراد أيضا ، وليس عن طريق المجتمع كله ، ذلك أن هذا غير ممكن في أى مجتمع من المجتمعات ، القديمة أو الحديثة . وربما يمكننا القول بناء على ذلك أن فردا ما يغنى أغنية يعبر بها عن فرحه أو حزنه . أو ليسى نفسه ، أو غير ذلك من أسباب ، ثم يسمعها آخرون قد يشاركونه نفس مشاعره ، أو رغبتة في التسلى وقطع الوقت ، أو قد يختلفون معه ، وهم هنا أمام أحد أمرين إما أن يقبلوا أغنيته أو يرفضوها . فإذا قبلوا الأغنية فإنهم قد يغنونها معه . أو يحفظونها عنه ليغناها بعد ذلك ، وقد يعدلون ما لا يروق لهم فيها ويغيرون ما لا يعجبهم منها ثم ينقلها كل منهم إلى أفراد آخرين في إطار عائلته أو أصدقائه أو غيرهم . وهكذا ، إلى أن تصبح الأغنية ملكا للجماعة كلها أو للمجتمع كله ومن ثم يحق لأى فرد أن يغنيها بدوره ، وأن يعدل أو يغير فيها كما يشاء في حدود الإطار العام الذى استقر عليه المجتمع وارتضاه .

إن الأمر المؤكد أنه لا بد للأغنية الشعبية من بداية ما . وأن هذه البداية لا بد أن تكون من عمل فرد ما ، وإلا كان علينا أن نؤمن أنه من الممكن لجماعة من الناس أن يجلسوا معا ، وأن يقول كل منهم كلمة أو أن يترنم بحمالة موسيقية . فتكون النتيجة أن تكون لدينا أغنية شعبية ، وهو ما لا يستطيع أن يذهب إليه أشد المتحمسين للجماعية أو للعقل الجمعى أو التأليف الجمعى . غلوا في آرائهم .

وإذا كنا قد وصلنا إلى هذه النقطة فإننا نؤكد ما سبق أن قلناه من أن مسألة البحث عن الأصول ، وتتبع النشأة أمران لا جدوى من ورائها^(١) وأن الجانب الذى ينبغى أن نقف عنده حقيقة ، وأن نتمعن النظر فيه ، هو ذلك الجانب الخاص بتداول الأغنية وأدائها ، وأعني بذلك التناقل الشفاهى ، ذلك أن هذا هو العامل الرئيسى المؤثر فى الأغنية ، كما أنها أبدعت فى إطاره ، ويتم نموها وانتشارها عن طريقه ، وتثرى أيضا من خلاله . هذا بالإضافة إلى أنه هو الذى يكسبها فى النهاية صفة الشعبية بالاشتراك مع عامل آخر رئيسى هو التعبير عن وجدان الجماعة ذلك لأن الحصيلة النهائية التى سيتبناها الشعب بعد تاريخ حياة قد يطول أو يقصر . إنما هى نتاج مشاعر وعقول وخبرات آلاف الأفراد الذين تغنوا بالأغنية ، واحتفوا بها لأنها تؤدي دورا فى حياتهم ، وهذا هو الذى يؤدي فى النهاية إلى نقل حق ملكية الأغنية من الأفراد إلى المجتمع كله . ولنتصور معا كيف يمكن أن تنشأ الأغنية - أو الحكاية - الشعبية ، وتشيع بين متذوقيها ، وفى المجتمع عامة .

قد يخترع شخص ، ولنرمز له بالحرف (أ) أغنية ما أو حكاية ما ، ثم يغنيها أو يحكيها بعد ذلك لصديق له ولنرمز له بالحرف (ب) ، ولنفترض أن هذه الأغنية أو الحكاية قد أعجبت (ب) ومن ثم رواها لآخر هو (ت) وأنه سيغير فيها عن وعى أو عن غير وعى ، ومن المحتمل أن يغنيها أو يحكيها أكثر من مرة لأصدقائه وجيرانه ، وأن يعدل فيها لتناسب من يغنى أو يحكى لهم ، وقد يضيف هو إليها ما يجعلها أكثر جاذبية لمستمعيه . وهكذا تنتقل الأغنية أو الحكاية من (ت) إلى (ث) بعد ذلك ، مضافا إليها ما يراه (ت) مناسبا ، وسيسير (ث) و (ج) و (خ) ... إلخ على نفس المنوال . وبذلك قد تصل الأغنية أو الحكاية إلى كل فرد فى التسلسل بشكل يختلف إلى حد ما عن ذلك الشكل الذى وصلت به إلى من قبله حتى ينتهى بها الأمر إلى الشخص الأخير المفترض فى التسلسل (ى) والذى يمكن أن تصل إليه الأغنية أو الحكاية مختلفة

(١) انظر أحمد على مرسى . الأغنية الشعبية - دراسة ميدانية فى إقليم البرلس . رسالة ماجستير

قدمت إلى كلية الآداب جامعة القاهرة سنة ١٩٦٦ . لم تطبع

تماما عن الشكل الذى بدأت به لدى (أ). ولعلنا نتساءل هنا من هو مؤلف الأغنية أو الحكاية التى وجدناها عند «ى» هل هو (و) ، إنه بالتأكيد ليس (و) لأنه سمعها من (هـ) ، وسمعها (هـ) من (ن) وهكذا نعود عكس التسلسل الذى بدأنا به لنكتشف أن الأغنية أو الحكاية التى بين أيدينا لا يمكن لنا أن نذهب إلى أنها من صنع (أ) ، ومن المؤكد أنه لن يتعرف عليها إذا أتيح له أن يسمعها ثانية ، فقد تغيرت كثيرا منذ غنيت أو حكيت إلى (ب) ، وانتقلت بدورها من (ب) إلى (ت) وهكذا .

أين المؤلف إذن؟ إن أفضل ما يمكن قوله فى هذه الحالة أن المؤلف هو (أ) و(ب) و(ت) و(ث) ... إلخ وأن حق التأليف يخص كل الذين تداولوها ، واشتركوا فى نقلها ، وعلى ذلك يمكن القول أن التأليف قد بدأ فرديا على يد فرد ، واستمر أيضا يقوم به أفراد ، ولكنه انتهى إلى أن أصبح جماعيا فقد اختفى الفرد ، وتسَلَّل المجتمع تسلا غير محسوس إلى الدائرة ، ليفرض وجوده عن طريق الأفراد ذاتهم .

وسنضرب هنا مثلا آخر، لنفترض أن (أ) غنى الأغنية أو حكى الحكاية لمجموعة من أصدقائه هم (ب^١) و (ب^٢) و (ب^٣) و (ب^٤) مثلا وأن كلا منهم غنى هذه الأغنية أو حكى تلك الحكاية أيضا لمجموعة من زملائه (ت^١) و (ت^٢) و (ت^٣) ... إلخ فبدلا من أن يكون هناك (ب) واحد ، سيكون هناك أكثر من (ب) ، وبدلا من أن يكون هنا (ت) واحد سيكون هناك عشرات ، وهكذا . فإذا افترضنا أيضا أن كلا منهم سيفنى الأغنية أو سيحكى الحكاية بتنويعاته ، وإضافاته الشخصية لعدد من أصدقائه أو معارفه ، أو أفراد أسرته فيما بعد ، فإن عدد الأفراد الذين يمكن أن يكونوا قد استمعوا إلى الأغنية أو الحكاية من ثم غنوها أو حكوها سيتزايد بشكل كبير جدا ، وكلما تقدمنا فى سلسلة التناقل زاد العدد ، حتى نصل إلى نهاية السلسلة المفترضة وحينئذ سيكون العدد الذى لدينا ممن يعرفون الأغنية أو الحكاية ، ويقدرّون على الغناء أو الحكى هائلا . فإذا وضعنا فى اعتبارنا أن نسبة كبيرة منهم لن تحكى أو تغنى الحكاية أو الأغنية كما سمعوها بالضبط كان لنا أن نتخيل ما يمكن أن نحصل عليه فى النهاية .

إن هذه الصورة المفترضة هى التى حوِّظ بها على النصوص الشفاهية ، والنّى عن

طريقها نمت هذه النصوص ، وظل حيا منها ، ما كان قادرا على الحياة ، والتعبير عن روايتها ومستمعها . هذا من ناحية ومن ناحية أخرى فهي تثبت أن هذه النصوص في حالة دائمة من الحركة والتغير ، وأنها لا تجمد مطلقا إلا إذا دوت .

إن دارسي الفولكلور يعرفون تماما أن النصوص التي يسجلونها من أفواه الناس ، وخاصة الحكايات والأغاني ، وفي بعض الأحيان الأمثال والألغاز ، تختلف من إنسان إلى إنسان وأنه من النادر مثلا أن تسجل حكاية شعبية من واووين مختلفين بنفس الشكل والأسلوب ، بل إن الراوي نفسه لا يحكى الحكاية بنفس الطريقة مرتين . كما أن نفس الأمر صحيح إلى حد ما بالنسبة للأغنية ، على الرغم من أن الأغنية تتميز عن الحكاية بوجود العامل الموسيقي الذي يساعد في المحافظة على الأغنية ، ويحدد إطارها العام وهو ما لا يتوافر للحكاية الشعبية . ولعل ما يهمنا هنا أن نشير إليه هو أن هناك تنوعات كثيرة للنص الواحد ، وأن هذا هو الذي يساعد على بقاء النص حيا متداولاً ، لأنه يلبي أكبر قدر ممكن من احتياجات الجماعة ، كما أنه يوفر لها عن طريق الأفراد المبدعين القدرة على تغيير ما لا يلائمها ، ولا يتوافق مع تقاليدھا أو ظروفها الجديدة مثلا ، ومن هنا يستمر النص ، ويدوم إذا نال قبول الجماعة واستحسانها ، كما ينتهي ويموت إذا استكرته أو لم يجد قبولا لديها .

وليس من المتصور مع كل هذا الكم الهائل من النصوص وتنوعاتها أنها كلها ستظل حية متداولة ، أو أن الجماعة ستحافظ عليها جميعا ، ذلك أن ما سيقى هو ما سيفرض نفسه على الرواة والمغنين بما تقبله الجماعة ، وهو ما سيدفع الكثيرين إلى تداوله ، أما ما سيعبر عن ذوق شخصي ، فإنه بالضرورة لا بد أن ينتهي سريعا . ويمكن لنا في هذا المقام أن نوضح كيف تسم الجماعة الشعبية أو المجتمع الشعبي النص المبدع بسماته الجمعية ، وذلك في إطار الصورة التي افترضناها لانتقال النص من مبدعه الأصلي إلى غيره من أفراد الجماعة .

لنفترض مثلا أن أغنية مثل « الحنة يا حنة يا قطر الندى » قد بدأت بهذه الجملة فحسب ، إشارة إلى ما شاع حول زواج « قطر الندى » ابنة « خمارويه » من الخليفة

العباسي « المعتضد » وما أتفق على تجهيزها ، من أموال طائلة ، مما ذكره المؤرخون ، حتى أنه قيل ، إنه حمل معها ما لم يُر مثله ، ولا سمع به في وقته ، وأنه كان من بين هذا الجهاز دكة من أربع قطع من الذهب عليها قبة من ذهب مشبك في كل عين من التشبيك قرط معلق فيه حبة من الجواهر لا يعرف لها قيمة . وكان في الجهاز مائة هاوون من الذهب يدق فيه العود والطيب هذا بالإضافة إلى أن « خمارويه » أمر بأن يبنى لها على رأس كل مرحلة من طريق رحلتها من مصر إلى بغداد قصر تنزل فيه للراحة والاستجمام ، كي تصل إلى زوجها في أبي حلة ، وأجمل منظر .

لقد عاشت على أفواه الشعب تلك الأغنية الرمزية التي تحمل اسم « قطر الندى » ومطلعها :

« إِلْحِثْه يَاحِثْه يَا قَطْرَ النَّدى ... »

يَا شَيْكَ حَبِيبِي يَا عَيْنِي جَلَّابِ الْهَوَى .. »

ويرى المرحوم الأستاذ الدكتور محمود الحفنى^(١) أن تلك الأغنية في لهجتها الجديدة لا تمت بأصل إلى هذا التاريخ الذي يتجاوز ألف سنة . ولكن حسب هذه الأغنية أنها تعبير شعبي وتحليل فني لهذا الحدث وذلك يدل على أن « عرس قطر الندى » كان قد بلغ شهرة ذات دوى تحفظت الأجيال وأشاعته تلك الأغنية .

ولكن الأغنية لم تقف عند هذه المقطوعة التي يرد فيها ذكر « قطر الندى » بل أضيفت إليها مقطوعات أخرى ، وشاعت في الريف والمدن المصرية ، غنتها الفتيات في احتفالات العرس ، وغنتها أيضا المغنيات المحترفات اللاتي كن يستأجرن من المدينة للغناء في مثل هذه المناسبات ، سواء في المدن أو القرى .

وتتفق كل النصوص تقريرا في معظم مقطوعاتها التي تقول :

المغنية : يَا خَوْفِي مِنْ أَمْكُ لَتَدَوَّرَ عَلَيْكَ
لَا حُطُّكَ فِي شَعْرِي يَا عَيْنِي وَأَضْفَرُ عَلَيْكَ

(١) د . محمود الحفنى : ثلاثة أعراس أدت بالحزينة إلى الإفلاس - دار الكتاب للطباعة والنشر -

المكتبة الثقافية العدد ١٩٩ - يونية سنة ١٩٦٨ ص ٤٤ .

المرددات : إِلْحِثَّهُ يَا حِثَّهُ يَا قَطْرَ النَّدى
 يَا شَبَّانُ حَبِيبِي يَا عَيْنِي .. جَلَّابِ الْهَوَى
 المغنية : يَا خُوفِي مِنْ أُمِّكَ لَتَدَوَّرَ عَلَيْكَ
 لَأَحُطَّكَ فِي عَيْنِي يَا عَيْنِي وَانْكَحَلْ عَلَيْكَ
 المرددات : إِلْحِثَّهُ يَا حِثَّهُ يَا قَطْرَ النَّدى
 يَا شَبَّانُ حَبِيبِي يَا عَيْنِي جَلَّابِ الْهَوَى
 المغنية : يَا خُوفِي مِنْ أُمِّكَ لَتَدَوَّرَ عَلَيْكَ
 لَأَحُطَّكَ فِي صَدْرِي يَا عَيْنِي وَانْقَمَطْ عَلَيْكَ
 المرددات : إِلْحِثَّهُ يَا حِثَّهُ .. يَا قَطْرَ النَّدى
 يَا شَبَّانُ حَبِيبِي يَا عَيْنِي .. جَلَّابِ الْهَوَى^(١)

وتقف النصوص المسجلة من الريف عند هذا الحد ، وتستمر النصوص المسجلة من
 المدينة لتتناول بقية أجزاء الجسم ، على نفس الوتيرة في صور هابطة تستثير الغرائز وقد
 هذبت هذه الأغنية عندما قدمتها فرق الكورال والغناء فغيرت المقطوعة الثالثة لتكون
 على النحو التالي :

يَا خُوفِي مِنْ أُمِّكَ لَتَدَوَّرَ عَلَيْكَ
 لَأَحُطَّكَ فِي صَدْرِي يَا عَيْنِي وَاللُّوْلَى عَلَيْكَ

وهكذا استخدمت الحادثة التاريخية المتميزة وهي زواج قطر الندى ، وما يمكن أن
 يوحي به ذكر اسمها ، من بدخ وترف وثراء ، في مقطوعة واحدة ، ثم أضاف إليها
 المغنون ما شاءوا ، حتى وصلت إلينا على النحو الذى ذكرناه .

إن تقاليد بعض المجتمعات الشعبية تمنع الحديث علانية في مثل هذه الأمور التى
 أضيفت إلى الأغنية في المدينة ، كما أنها تفرض قدرا من الحياء في المرأة بمنعها من أن
 تتخذ مثل هذا الأسلوب في الحديث أو الغناء .

(١) لتدور : أن تبحث ، لاحظك : أضحك أو أخفيك ، انقمط : هو ما يشد به الصبي في المهد
 والمعنى هنا أنها ستريطه إلى صدرها .

وعلى ذلك ستختلف الأغنية في جوانب كثيرة منها تبعا لاختلاف من يؤدي الأغنية ومن يستمع إليها أيضا . كما أن المعالجة في الحالتين تحمل خصائص كل منهما . وليس هذا أمرا مفترضا ، بل إنه حقيقة واقعة يمكن أن تضرب عشرات الأمثلة على صحتها .

ويحدث شيء مشابه لذلك في الأغاني التي يكتبها مؤلفون معينون ليغنيها بعض المغنين والمغنيات المعروفين في المجتمع ، ومن يرجع بالذاكرة إلى بعض ما كانت تنشره الصحف من أغاني المطربة الراحلة أم كلثوم سيجد أنها كانت تتدخل بالتغيير في نصوص أغانيها لتحذف مقطوعة من النص الشعري أو بيتا ، أو تقدم جزءا من الأغنية على جزء آخر ، أو تضع كلمة مكان أخرى أو بيتا مكان بيت ولعل أهم مثال يمكن أن نذكره هنا هو قصيدة الأطلال للشاعر إبراهيم ناجي التي تبدأ على هذا النحو :

يَا فُؤَادِي رَحِمَ اللَّهُ الْهَوَى . . كَانَ صَرْحًا مِنْ خِيَالٍ فَهَوَى

فقد غيرت المغنية بداية القصيدة لتصبح :

يَا فُؤَادِي لَا تَسَلْ آيْنَ الْهَوَى . . كَانَ صَرْحًا مِنْ خِيَالٍ فَهَوَى

كما غيرت في بعض الأبيات الأخرى أيضا .

وعندما غنت قصيدة أبي فراس الحمداني :

أَرَاكَ عَصِيَّ الدَّمْعِ شَيْمُتَكَ الصَّبْرُ . . أَمَا لِلْهَوَى نَهْيٌ عَلَيْكَ وَلَا أَمْرُ

لم تغن القصيدة كاملة ، ولكنها اقتطعت منها مجموعة من الأبيات لتغنيها . وإذا كنا نشير إلى هذه الظاهرة ، فليس معنى ذلك أن هذه التغييرات مطردة كثيرا ، أو أنها تذهب إلى أبعد من ذلك ، ذلك لأن هناك دائما النص الأصلي الذي يرجع إليه ، كما أن هناك المؤلفين والنقاد الذين يمكنهم أن يجدوا من حرية المغنى في أن يفعل ما يريد . ومع ذلك فيحدث في بعض الحالات كما في المثالين السابقين أن يكتسب هذا النوع من التغيير استحسان الناس وقبولهم ، ومن ثم يقبل بمضى الوقت على أنه قراءة مأثورة . وهنا يجب أن نذكر كقاعدة عامة أن هذا لا يمكن أن يحدث إلا في غياب النص الأصلي ، وعدم تداوله بين أيدي الناس .

إن عملية التأليف الجمعية التي سبق لنا وصفها لا تختلف في كثير من جوانبها عن أسلوب الفرد الخلاق ، إذ يمكن القول أنها نتاج مكبر للآخر بنسبة هائلة ، أما من حيث المبدأ فهي مماثلان . فالنص سواء في جانبه الشعري أو الموسيقي - لا يولد جاهزا بكل تفاصيله في ذهن المؤلف ، بل على العكس ، إنه يأخذ أشكالا عدة ، ويتعرض لتغيرات كثيرة قبل أن يصل إلى الشكل الذي يقبل به ، والذي يمكن غناؤه آخر الأمر . وهناك فرق بسيط بين الشعبي والخاص في هذه الناحية وهو أن عملية التغيير والتعديل في النصوص الشعبية والتي تنتهي إلى وجود إطار عام ، إنما يحريها الناس بدلا من الفنان الفرد .

إننا نعرف أن الشاعر أو الكاتب قد يغير في قصيدته أو قصته عندما يراجعها مرة بعد أخرى ، وهناك دراسات كثيرة تناول الإبداع الفني ، وكيف يبدع الشاعر مثلا قصيدته ، بالرجوع إلى النسخ الخطية التي كتبها قبل أن يستقر به الأمر على نشر قصيدته بالشكل الذي ينتهي إليه . وهنا يمكننا القول أن كثيرا من النصوص الشعبية يمكن أن يصدق عليها هذا الأمر أيضا ، فهناك نصوص هي أقرب إلى مسودات الشاعر أو الكاتب ، والفارق بين هذين النوعين من المسودات أن مسودات الشاعر أو الكاتب ملك له جميعا منذ البدايات الأولى وحتى ينتهي إلى التشكيل النهائي للنص الذي يقره للناس . أما بالنسبة للنصوص الشعبية فإنها ملك للناس جميعا ، كما أننا يمكن أن نجد نصا غير كامل إلى جانب نص كامل ، ولكل منها قيمته وأهميته . ولكننا بالطبع لم يصادفنا كاتب أو شاعر نشر مسودات قصصه أو قصائده إلى جانب القصص والقصائد التي اكتملت باعتبارها نصوصا كاملة أو أن كلامها نص في حد ذاته .

إن عملية الإبداع الشعبي شركة بين الفرد والمجتمع ، لذلك فإنه ينبغي التنبيه إلى أنه لا يوجد في دراسة النصوص الشعبية ما يمكن أن يسمى تشويها أو تحريفا للنص ، ذلك أنه إذا شوه أو خرف فقد حياته ، ولم تعد له وظيفة ومن ثم يختفي ، ولذلك لا يجوز لنا أن نسمي التنويعات المختلفة للنصوص تشويها أو تحريفا وإلا كان علينا بنفس الدرجة أن نعتبر المسودة الأولى لقصيدة الشاعر هي النص الأصلي ، وأن النص الأصلي

الذى قدمه لنا الشاعر ما هو إلا تشويه للصورة الأولى للقصيدة .

وإذا كان من السهل الآن أن يستقصى النقاد ودارسو الأدب البدايات الأولى للإبداع عند شاعر أو كاتب معاصر ، فإن الأمر ليس بنفس السهولة إذا أردنا أن نقوم به على مستوى الأغاني الشعبية .

لقد انتبهنا إلى أن الإبداع الشعبي نوع من الإبداع الفردى فى أساسه وأن هذا الإبداع الفردى يتعرض فى أثناء تداوله عبر الأجيال ، وبين الناس لأشكال غير محدودة من التغيرات والتعديلات تستمر بغير انقطاع ، ويمكن أن تنتج لدينا فى النهاية شكلا مختلفا عن الشكل الذى بدأت به ، وقد لا يشبه فى شىء . ولذلك فإننا من الصعب حتى فى حالة عثورنا على ما يسمى بالشكل الأصيل أو الأول أن نقطع بأنه هو الأصل الذى نجمت عنه الأغنية أو الأغاني التى بين أيدينا . ولعل هذا هو ما دفع كثيرين من دارسي الفولكلور إلى أن يتوقفوا عن محاولة بناء الشكل الأصيل للنصوص الشعبية وخاصة الحكايات من خلال تتبعهم للنصوص العديدة تاريخيا وجغرافيا إذ ثبت لهم أن كل هذه المحاولات إنما هى افتراضات لا يقوم دليل على صحتها ، كما أن النتائج التى تم الحصول عليها حتى فى ضوء هذه الافتراضات لا تكافئ الجهد الذى بذل من أجل الوصول إليها .

أما فيما يختص بالأغنية الشعبية فإن هناك عاملا هاما لابد من وضعه فى الحسبان وهو ما يمكن أن يساعدنا على فهم طبيعتها ، وأسلوب تأليفها ، وأغنى بذلك اللحن الموسيقى فقد يغنى مغن أغنية أو موالا دون إدراك كامل للجانب الموسيقى فى الأغنية أو الموال وبالطريقة التى تعجبه ، ويانتقال هذه الأغنية أو الموال إلى مغن آخر ويمرور الزمن يمكن أن يتحول هذا الشكل الذى كان يؤدي كيفما اتفق إلى شكل محدد نصا وموسيقى فهذه الأغاني برغم أنها مرتجلة عادة سواء كنص شعري أو موسيقى إلا أنه ليس هناك ما يمنع من أن تأخذ شكلا محددًا عن طريق التداول والممارسة وعن طريق الأفراد الموهوبين فى كلا الجانبين .

إن الأغنية الشعبية فى النهاية جماعية بمعنىين :

الأول : أنها جماعية التأليف وقد شرحنا ذلك وأوضحنا ما نعنيه به .
الثاني : أنها جماعية في أنها تعكس فكر الجماعة الشعبية ومشاعرها وحياتها عامة .
ولعل هذا هو ما عناه بعض الدارسين عندما ذهبوا إلى أن الأغنية الشعبية هي تجسيد لعقل المجتمع وميوله الفكرية والأخلاقية ، كما أن هذا يجعلنا نعيد النظر في جملة جريم أن الأغنية تؤلف نفسها لنصح ما فهم خطأ من مدلولاتها .

لقد رأينا أن التأليف الجماعي هو نتاج طبيعي للتناقل الشفاهي ، وهذا ما سوف يقودنا في الصفحات التالية للتعرف بشكل أكثر تفصيلاً على الأغنية الشعبية لكي نتبين الفرق بينها وبين الأغنية الشائعة .

إن الأغاني الشائعة من عمل فرد واحد ، وهي تعبر إلى حد كبير عن أفكاره ومشاعره وحده ، كما أنها تعيش فترة قليلة من الزمن ، وهي عندما تسجل أو تغنى عبر أجهزة الراديو تأخذ شكلاً ثابتاً لا يتغير إلى الأبد .

أما الأغنية الشعبية ، فهي إنتاج المجتمع كله من خلال أفراد المبدعين الذين يعبرون عنه ، وهي تعكس شعور الجماعة وذوقها أكثر مما تعكس شعور مغنيها وذوقه وهي تتسم بأنها غير مكتملة الخلق مطلقاً ، ففي كل لحظة من تاريخها يمكن أن يعاد خلقها من جديد ، وأن تضاف إليها أشياء ، وأن تحذف منها أشياء ، كما أنها لا توجد في شكل واحد فقط ، ولكن في عدة أشكال .

إن المغنى الشعبي في المجتمعات الشعبية يقوم بأداء دوره في ظروف لا تتيح له قدراً كبيراً من الحرية ، كذلك المتاح لنظيره من المغنين غير الشعبيين في المدينة وحتى عندما يطلب منه أن يرتجل في أثناء أدائه ، فإنه يفعل ذلك بشكل صارم ، محدد مستخدماً الأشكال الشعرية الموروثة ، والنغمات والموضوعات التقليدية وأسلوب التأليف الموروث . وفي مثل هذه الارتجالات التقليدية ، فإنه يتجه بشكل أو بآخر غالباً إلى تركيز تأليفه على نفسه ، لكي يحاول أن يؤثر في مستمعيه بواسطة قدراته الإبداعية ، ففي مقدمة « ياسين وبهية » يقول المغنى :

أَنَا كُلُّ مَا أَجُولِ الثَّوْبَةِ يَا بُوَيَا تَرْمِئَنِي الْمَجَادِيرُ
وَعْدِ وَمَكْتُوبِ عَلَى يَا بُوَيَا وَمَسْطَرَعِ الْجَيْنِ (١)

وفي موال آخر شائع يقال :

أَنَا اللَّيِّ بِأَعْلَمِ الصَّبْرِ يَصْبِرُ عَلَى صَبْرٍ حَبِيبٍ جَارِنَا
وَيَا جُولَ يَا صَبْرٍ إِيصْبِرْ حَتَّى يَبْجِي يَوْمَ جَارِنَا
إِنْ كَانَ غَيْرِنَا حَلِي.....وَإِحْنَا اللَّيِّ مَرْرِنَا
اللَّهُ يَعْوِضُ عَلَيْهِمُ.....وَإِحْنَا يَصْبِرُنَا (٢)

وفي إحدى أغنيات الأفراح تغنى الفتاة :

وَأَنَا اللَّيِّ بَابِيعَ يَأْسَمِينُ . . يَا نَاسُ يَا ذُوجَ يَا أَحْلَى مِنَ الْوَرْدِ (٣)

وهذا النوع من الأساليب هو أحد الأساليب الكثيرة التي يستخدمها المغنون الشعبيون في تقديمهم للأغاني والمواويل ومن الشائع أحيانا أن يصور المغنى نفسه على أنه صوت الأغنية التي يؤديها ، أيا كانت هذه الأغنية . إنه يضع نفسه في الخلفية ، تاركا الأغنية تتحدث عن نفسها محاولا أن يعيد تقديم الأغنية كما سمعها تماما أو كما تعلمها بالضبط .

كما نرى في الموال التالي :

سَبْعَ الْفَلَا دَخَلَ الْغَابَ وَحَمَلَ الْهَمَّ
وَالْفَارَ بَنَى لَهُ جَنِينَهُ وَرَدَّهَا يَنْشَمُ
يَا اللَّهُ أَنْعَلْكَ يَا زَمَانَ صَبَحْتَ زَمَانَ هِمَّ

(١) كل ما أجول : كلما قلت ، المجادير : المقادير .

(٢) اللي باعلم : الذي أعلم ، ويا جول : وأقول دائما ، يبجي : يأتي ، حلي (بكسر الحاء) : أصبح

حلوا ، واحنا اللي مررنا (بتشديد الراء الاولى وتسكين الثانية) : أصبحنا كالشيء المر .

(٣) وأنا اللي بابيع : أنا التي أبيع ، يا ذوج : تستخدم كلمة « ذوق » كصفة تعني التهذيب والأدب

والكياسة .

تَأَخَّرَ وَلَادِ السَّبُوعَةِ وَتَجَدَّمْ وَلَادِ الْكَلْبِ
دَا الْكَلْبِ لَمَّا حَكَمَ جَالُّ لَه السَّبْعُ بِاعَمَّ^(١)

ولكن القدرات التعبيرية لمثل هذا المعنى ، تعد أقل بكثير جدا من قدرات المعنى المرتجل عادة ، فالمرتجل يلقي بثقله على أسلوبه الإبداعى ، أكثر مما يلقيه على تذكره لأغاني من الماضى ، أو يمزج بين الجانبين ، المتوارث ، والإبداع الجديد ، حتى يظل محتفظا بتأثيره على جمهوره ، الذى لا بد سيصيه الملل نتيجة سماعه تلك الأغاني والمواويل مئات المرات . ويختلف هذا بالطبع بالنسبة للأغاني التى تؤدىها الجماعة معا ، كما فى أغاني مناسبات الفرح عادة ، كالخطبة والزواج والختان وكما فى أغاني العمل أيضا ، وأغاني الأطفال ، ذلك أن اشتراك الجماعة فى الأداء فى ذاته هو المهم للتعبير عن المشاركة أساسا ، ومن ثم لا تقيم الجماعة وزنا كبيرا للجانب الإبداعى المبتكر فى هذه الأحوال بنفس القدر الذى تنتظره من المعنى الفرد الذى يعبر عن خصوصية وتميز . ولا يعنى ذلك أن الجماعة لا تهتم بهذا الجانب ، أو تحتفى به فى مثل هذه المجالات ، أو تمنعه أو تقف فى وجهه ، فالعكس هو الصحيح إذ إنها تقدر الابتكار والإبداع وتحث عليه ، وتعالى من شأنه طالما اتفق مع أسلوبها وتقاليدها ، ولكن المقصود أنها تنتظر أن يحدث ذلك بشكل طبعى ، لأن الهدف الأساسى من الغناء متحقق ، سواء كان الغناء من المخزون الموروث الذى تعرفه الجماعة كلها ، أو كان إبداعا جديدا مقبولا منها .

والمعنى الذى لا يستطيع الارتجال يعتمد تماما على الذاكرة ، وعلى ذلك فالأغاني تتجه إلى الاحتفاظ بكثير من الصور البلاغية التى سوف تساعد الذاكرة ، كما أنها تميل بالضرورة إلى أن تكون قصيرة أو مختصرة ، وهو ما يمكن أن نجد له آلاف الأمثلة فيما يتردد من أغاني ومواويل شعبية فى مصر ، وكما سنرى ذلك فى النماذج التى سنوردها فى هذه الدراسة .

(١) ينشم : يشم ، انملك : لعنك الله ، صبحت : أصبحت ، زمان هم : زمان لا يعرف الأصول ، ولاد السبوعة : أولاد الأسود ، وتجدم : وتقدم ، تجعلم فى المقدمة ، جال له : قال له .

وسوف نلاحظ أن أسلوب التأليف يعتمد على المقطوعة الكاملة ، لا على الأبيات المفردة ، وهو ما يمكن ملاحظته في يسر وسهولة بالنظر إلى أغانينا الشعبية عامة . فتراث الأغاني الشعبية وللواويل المصرية ، يعتمد على هذا الأسلوب ونعني بذلك ، المقطوعات التي قد تقصر أو تطول تبعاً لنوع الأغنية ، وهو يتكيف تبعاً لهذا النوع أكثر مما يتكيف تبعاً للعمودى . وهذا الأسلوب يركز أساساً على الانتقال الشفاهى الذى يختلف عن أسلوب الارتجال فى أثناء الأداء ، كأسلوب تستمر الأغاني ، وتدوم عن طريقه .

الانتقال الشفاهي

يؤدي الانتقال الشفاهي في كثير من الأحيان إلى حدوث تغيير في الأغنية وقد عد هذا - لدى بعض الدارسين - أحد عوامل الضعف ، والتحلل البطيء الذي يصيب الأغاني الشعبية .

وقد أشار أحد الدارسين وهو « تريسترام كوفن » إلى أن الأغنية ، وخاصة أغنية الحب القصصية « البالاد » Ballad تمر بثلاثة مراحل خلال حياتها :

- ١ - النص الأصلي الذي أبدع .
- ٢ - الأحداث غير الضرورية ، والشوايب الزائدة تحذف ، وتفقد في أثناء عملية تداول النص ومن ثم يتحول إلى أغنية شعبية .
- ٣ - تناقص التفاصيل غير الأساسية ، ومن ثم يتج نص جديد تقريبا ، يحافظ على الحدث الدرامي الأساسي .

وتلخص هذه المراحل الثلاثة قصة حياة الأغنية الشعبية من خلال انتقالها شفاهيا والحقيقة أن معظم التغيرات التي تظهر في الأغاني الشعبية ما هي إلا نتيجة للانتقال الشفاهي ، وغالبا ما تكون هذه التغيرات على حساب الأغنية نفسها ، ولكن ذلك أمر لا مفر منه ، وهو إذا كان من ناحية يؤدي إلى التأثير في موضوع الأغنية ، فهو من ناحية أخرى يجعل الأغنية تجدد نفسها باستمرار .

ويختلف الدارسون حول هذه النقطة الخاصة بالانتقال الشفاهي ، فهناك من يذهب إلى أن الأغنية الشعبية ذات قيمة كبيرة لأن ملكيتها تنقل ببساطة من إنسان إلى آخر شفاهيا في أثناء حياتها ، وأن أي شك في التأثير عليها من أي مصدر مطبوع يجعل الأغنية نفسها تصبح محل شك من ناحية شعبيتها . وهناك على الجانب المقابل من يعتبر

الانتقال الشفاهي هو العامل الأساسي الذي يؤدي إلى تدهور الأغنية وتحللها^(١) .
ومما لا شك فيه أن بعض التغيرات المعينة التي تتج عن الانتقال الشفاهي ، إنما هي
في الحقيقة تدهور وتحلل في الأغنية . ويضرب بعض الدارسين مثالا على ما يمكن أن
يؤدي إليه الانتقال الشفاهي بما يحدث في لعبة مشهورة يجلس فيها اللاعبون صفا ويقال
للأعب الأول جملة طويلة عليه أن يحفظها بسرعة ، وأن ينقلها هامسا إلى اللاعب
الذي يليه ، ويقوم اللاعب التالي بفعل نفس الشيء مع من يليه ، وهكذا إلى اللاعب
الأخير الذي يطلب منه أن يقول الجملة التي وصلته وعادة تكون الجملة النهائية مختلفة
عن الجملة الأولى ، وعند المقارنة بينهما تحدث المفارقة التي تستثير المرح والضحك .
إن جوهر اللعبة هي أن يحاول كل لاعب جهده لكي يسمع ما يهمس به إليه وأن
يعيد نقده إلى اللاعب التالي بالضبط تقريبا ، وهو أمر قريب جدا من موقف أغلب
مغني الأغاني الشعبية .. إذ إن كلاً منهم يعتمد على الأداء الذي تم أو حدث فعلاً ،
والذي يتضمن في داخله العمليتين معا .. وهما الحفظ ، والاتجاه إلى التحلل ومع ذلك
فقد يحاول المؤدى أن ينقل الأغنية كما سمعها بالضبط ، وبذلك يمكن أن يتضمن
استمرارها ولكن قد يحدث شيء يفسد إدراك المغني للموقف ، أو يشوه قدرته على
فهم الأغنية وهنا فإننا ينبغي أن نتوقع أن تغيرات من نفس النوع الذي يمكن أن
نشهده في اللعبة السابقة سوف تحدث .

إن التغير على أية حال جزء مكمل أو متمم لعملية الانتقال الشفاهي ، وقد يكون
المغني الفرد واعيا تماما بأنه لا بد أن يعيد ترديد الأغنية كما سمعها تماما ولكن التغير مع
ذلك سوف يظل محتملا ، وسوف يحدث إن آجلا أو عاجلا .

وقد أثبت اللقاءات التي أتيج في فيها أن أناقش المغنين المحترفين ، وغيرهم في هذ
الأمر ، أنهم عادة يكونون غير واعين إلى حد كبير بالتغيرات التي تحدث في أثناء أدائها
وأنهم لا يغنون أغانيهم أو مرواويلهم بيتا بيتا ، وجملة موسيقية جملة موسيقية كما سمعوه

Mcmillan, Douglas. A Survey of Theories Concerning the Oral Transmission of (١)
the Traditional Ballad. Modern language Review, voc. 11, PP. 386. ff.

تماما ، وإن كان المغنون المحترفون يؤكدون أنهم يغنون النصوص التي يحفظونها ويؤدونها كما سمعوها أو كما كتبها مؤلفوها بالضبط ، ولكن التجارب أثبتت أن هذا غير صحيح مائة في المائة .

إن كل موروث يتضمن أعرافا أسلوبية شائعة ، لدى كل المؤدين ، ولكن ليس من الضروري أن تكون موجودة عندهم جميعا . وفي كثير من الحالات توجد الاختلافات والتبويضات تحت مستوى الإدراك بالنسبة للمؤدي ومستمعيه ، ومعنى هذا أن المؤدين قد لا يعون هذا الاختلاف وعيا كاملا ، طالما أن العناصر الأساسية محافظ عليها . وهذه أمثلة لأغنية واحدة جمعت من مناطق مختلفة في مصر ، وهي تغنى في نفس النغمة في كل المناطق تقريبا :

المغنى : عَبَّادِي يَاوَادْ عَبَّادِي ..

كُرَبَا جَكَ عَ الْهَجِينْ ..

المرددون : عَبَّادِي يَاوَادْ عَبَّادِي .. كُرَبَا جَكَ عَ الْهَجِينْ

المغنى : جُولِي لِي عَاذْ يَا بَيْهِيَّة ..

عَ اللَّي جَتَلْ يَاسِينْ ..

المرددون : عبادي ياوادة عبادي .. كراباجك ع الهجين

المغنى : جَتْلُوهُ اثْنَيْنِ سُودَانِيَّة

مِنْ فُوجْ ضَهْرِ الْهَجِينْ

المرددون : عبادي ياوادة عبادي .. كراباجك ع الهجين

المغنى : يَاسِينْ غَرْجَانْ فِي دَمَّة ..

خَافِ مِنْهُ الْحَكِيمْ ..

المرددون : عبادي ياوادة عبادي .. كراباجك ع الهجين

المغنى : وَبَيْهِيَّة فِي الْمَحَاكِمْ ..

شَدَّتْ وَاحِدَ وَكَيْلْ ..

المرددون : عبادي ياوادة عبادي .. كراباجك ع الهجين

- المغنى : إْحْكُمْ يَا جَاضِي النِّيَابَةِ ..
خِيَاتَكَ مَظَالِيمٌ ..
- المرددون : عبادى ياواد عبادى .. كرباجك ع الهجين
المغنى : عَوَّج الطَّرُوش على ناحِيَةٍ ..
وَحَكَمَ بَارْبَعِ سِنِينَ ..
سَتَيْنِ فِي الْجَصْرِ الْعَالِي ..
وَاثْنَيْنِ فِي الزَّنَازِينِ ..
- الرددون : عبادى ياواد عبادى .. كرباجك ع الهجين (١)
- وينتهى هذا النص عند هذا الحد ، ويسير نص آخر على هذا النحو :
- المغنى : هَفَّ رِيحِ الْعَصَارِي .. فَكَّرْنِي بَلَدِي
المرددون : فَكَّرْنِي بَلَدِي ..
المغنى : فَكَّرْنِي أُمِّي وَأَبُويَا .. وَالْعَالِي وَلَدِي
المرددون : وَالْعَالِي وَلَدِي ..
المغنى : هِيهِ وَالْعَالِي وَلَدِي ..
المرددون : وَالْعَالِي وَلَدِي ..
المغنى : يَاوَأُبُورِ السَّاعَةِ ائْتَا شَرُّ . يَامُجْبَلُ عَ الصَّعِيدِ
المرددون : يَامُجْبَلُ عَ الصَّعِيدِ
المغنى : سَلِّمْ لِي عَ الْحَبَابِيبِ .. حَتَّى بَعِيدِ الْبَعِيدِ
المرددون : حَتَّى بَعِيدِ الْبَعِيدِ

(١) سبأ : اسم يستخدم كاسم علم في منطقة أسوان والنوبة عادة ، ويرتبط الاسم بالجمال (بتشديد الميم) وهو الرجل الذي يرعى الجمال . سوطك : الهجين . على العمل (أن استحث العمل على السير) جربل عاد : قولى لي اذن ، نجتل : قتل ، غرجان : تغطيه الدماء ، فهو كالغريق في بحر من الدماء ، خاييف : خائف ، الحكيم : الطبيب ، شدت : ركلت ، واحد وكيل : أحد الهامين ، جاضى : قاضى ، خياتك : إخوتك ، الجصر : القصر .

- المغنى : وَيَابِهَيْهِ وَخَيْرِنِي .. عَ الَّى جَتْلَ يَاسِينَ
 المرددون : عَ الَّى جَتْلَ يَاسِينَ
 المغنى : جَتْلُوهُ السُّودَانِيَّة .. مِنْ فُوجِ ضَهْرِ الْهَجِينِ
 المرددون : مِنْ فُوجِ ضَهْرِ الْهَجِينِ
 المغنى : وَسَابُوهُ غَرْجَانِ فِي دَمِّهِ .. خَافِ مِنْهُ الْحَكِيمُ
 المرددون : خَافِ مِنْهُ الْحَكِيمُ
 المغنى : يَا عَيْنِي يَا وَلَادَ عَمِّهِ .. فِي السَّجْنِ مِلَجَّحِينَ
 المرددون : فِي السَّجْنِ مِلَجَّحِينَ
 المغنى : إِحْكُمُ يَا جَاضِي النَّيَابَةِ .. جُدَّامَكَ مَظَالِمِ
 المرددون : جُدَّامَكَ مَظَالِمِ
 المغنى : إِثْنَيْنِ فِي الْجَصْرِ الْعَالِي .. وَاثْنَيْنِ فِي الزَّنَازِينِ
 المرددون : وَاثْنَيْنِ فِي الزَّنَازِينِ ^(١)

إننا هنا أمام أغنية واحدة تقريبا ، تعتمد على عنصر أساسي هو « بهية وياسين » وقصتها التي تكاد تكون مجهولة من كثير من المغنين ، برغم استخدام أجزاء منها كما رأينا في هذين النصين ، وكما سنرى في نصوص أخرى . ومن الواضح أن وجود هذه الأغاني يرجع إلى فترة قصيرة من الزمن نسبيا ، وأنها تتميز بقدر ما من الوحدة ، وعلى الرغم من ذلك توجد بعض الاختلافات بين هذه النصوص تمتد من طريقة الأداء إلى الكلمات والمعاني ، ووجود بعض الأجزاء التي تختلف من أغنية إلى أخرى ، ولكن هذه الاختلافات لا تغير كما قلنا من العنصر الأساسي وهو الذي يرتبط بهية وياسين ، وما بقي في أذهان المغنين والمستمعين من قصتها .

(١) وابور الساعة انتشر : قطار الساعة الثانية عشرة ، يا مجبل ع الصعيد : المتجه إلى الوجه القبلي أو الصعيد ، هيه : صيحه لا معنى لها ، قد تكون أحيانا للمحافظة على الإيقاع أو النداء أو للحث على العمل في أغاني العمل أو للتعبير عن الفرح ، جتلوه ، قتلوه ، ملجحين : متروكين ، وموا في السجن دون أن يسأل أحد عنهم ، جدامك : أمامك .

أسباب التغيرات التي تظهر في الأغنية

إن أسباب التغيرات التي تظهر في اللعبة التي سبقت الإشارة إليها ، وفي المأثور من الأغاني الشعبية تكاد تكون محددة فيما يلي :

١ - الخطأ في السماع . ٢ - النسيان .

٣ - عدم فهم الكلمات ، أو علاقة الكلمات ببعضها البعض .

والخطأ في السماع يبدو وأنه أكثر شيوعاً في اللعبة المشار إليها ، منه في الأغاني لأن الجملة أو الكلمة في اللعبة تتردد مرة واحدة فحسب ، ويهمس بها بعد ذلك ، ويجب أن تنقل بسرعة ، ومن ثم يمكن ألا يلتقطها اللاعب التالي ، ومن هنا تنشأ المفارقة ويختلف الأمر فيما يرتبط بالأغاني والحكايات لاختلاف طبيعة كل منهما عن طبيعة اللعبة وينشأ الخطأ في السماع في كثير من الأحيان في الأغاني نتيجة تركيز المستمعين على الإطار اللحنى والمشاركة في الغناء ، وخاصة في المناسبات التي تستلزم وجود الجماعة كالاحتفال بالزواج ، أو الحتان ، وما إلى ذلك .

وقد حدث أن سجلت موالاً من شخصين مختلفين ، وكان الاختلاف بين نسختي الموال لا يتجاوز كلمة واحدة فحسب ، ولكنها كانت كافية لهدم الفكرة أو المعنى الذي يعبر عنه الموال ، وفيما يلي النص الأول الذي سجلته :

يَا لِّلّهِ اقْطَعْكَ يَا زَمَانُ يَتَسَعَّدُ نَاسٌ وَتَفْقِرُ نَاسٌ
وَتَأْدُبُ النَّدْلُ وَتَأْخَرُ أَصُولُ النَّاسِ
وَإِذَا كُنْتَ يَا زَمَانُ صَاحِبَ مَعْرِفَةٍ وَأَسَاسٍ
إِزَايَ تَصْبَحُ ابْنُ الْكِرَامِ تَحْتَ الْقَدَمِ مِندَاسٍ^(١)

وقد استلقت نظري البيت الثاني بصفة خاصة ، ذلك أن الزمان إذا كان يؤدب

(١) يَا لِّلّهِ اقْطَعْكَ يَا زَمَانُ : دعاء على الزمان الغادر ، يتسعد : تسعد تأدب : تؤدب ، الندل :

الندل ، صاحب معرفة وأساس : يعرف الأصول ، إزاي : كيف .

النذل ويقتصر منه ، فإن هذا يتنافى تماما مع وصفه بالغدر ، وأنه يسعد أناسا دون سبب ويتسبب في فقر آخرين دون سبب واضح أيضا ، ويؤخر الأشراف ، ويقلل من شأنهم ، ويجمعهم يداسون بالأقدام ، ولم يكن أمامي من سبيل لكي أتأكد من صحة النص الذي اعتقدت أن به خطأ ، وأن الطبيعي أن تستبدل بكلمة « تأدب » بكلمة « تقدم » إلا أن أقول الموال مع مواويل أخرى أحفظها لمغن آخر لجورد استشارة اهتمامه كي يلقي إلى بما لديه ، ولكي أتأكد من صحة النص واستقامته . وما أن بدأت في قول الموال : حتى أكمل لي المغني ، مستخدما كلمة « تقدم » بدلا من تأدب . ومثل هذا الخطأ يمكن تبريره في سر شديد في ضوء ما سبق أن ذكرناه فالكلمتان إيقاعيا متساويتان تماما ، فإذا أضفنا إلى ذلك أن هذا النص عندما قاله لي الشخص الأول ، لم يكن ينطق « القاف » « جيم » (غير معطشة) كعادة غير ساكني المدن في مصر ، وإنما كان ينطقها « همزة » أمكننا أن نرى وجهها آخر من وجوه التشابه بين الكلمتين ، مما يمكن أن يؤدي إلى هذا الخطأ .

وقد حدث نفس الشيء في أغنية أخرى ، كما يلي :

المغنية : اذْلَعْ يَا رَشِيدِي ...
 المرددات : عَلَى وَشِ أُمِّيَّة ...
 المغنية : سَيْبُ رَجُلِي .. رَأْسِيكَ إِنِّي ..
 المرددات : عَلَى وَشِ أُمِّيَّة ...
 المغنية : يَا رَتْقَان يَا بُو سَرَّة .. يَا رَتْقَان يَا رَتْقَان عَلَى ضَرْه
 صَابُونِي فِرْك وَأَنَا حَرْه .. وَادْلَعْ يَا رَشِيدِي
 المرددات : عَلَى وَشِ أُمِّيَّة (١) ...

(١) اذلع : (بتشديد الدال) : افعل كما يلو لك ، تاذل . على وش اليه : على - طلع اناء . سيب : رجل : اترك رجلي (وتروى في نصوص أخرى سيب شعري) ، رتقان : يرتقال ، وملفت أقسمت ، ما أخذك : ألا أخذك (أي أتزوجك) على ضرة (بتشديد الراء يضم الضاد) : زوجة أخرى ، صابوني : أصابوني (والعنى هنا غيره . يقيم إلى حد كبير ، والأصح أنها صابوني (بتشديد الباء) .

فإذا تأملنا جملة « صابوني فيك وأنا حرة » سنجد أنها قلقة المعنى ، وأن الصحيح هو « سُبُونِي فيك وأنا حره » كما وردت في نص آخر للأغنية .

ومن المرجح أن عدم فهم الكلمات يمكن أن يظهر أكثر في الأغاني ، طالما أن التعبيرات أو المعاني يمكن أن تصبح مهجورة أو أن تتغير في أثناء انتقال الأغنية عبر فترة من الزمن .

وعندما يحدث خطأ في سماع كلمة أو جزء من أغنية أو موال ، أو يحدث ألا يفهم المعنى أو تنسى بعض الكلمات ، كما في الأمثلة السابقة ، فإننا لابد أن نتوقع كلاما غير مفهوم أو خال من المعنى .

ويتجه المغنون إلى استخدام التعبيرات التقليدية ، والعناصر التي تناسب العرف السائد في المجتمع ، لسد الفجوة التي تنشأ نتيجة النسيان أو غيره ، ومن ثم فليالي الفرح مثلا توصف دائما بأنها « ليالي بيضاء » .

المغنية : يَا لَيْلَه بِيضَه .. فَرَحْتَ لَكَ يَا خُويا
المرددات : يَا لَيْلَه بِيضَه .. فَرَحْتَ لَكَ يَا خُويا
المغنية : يَا عَجْد لُولِي .. مِكْلَفَه ابُويا
المغنية : يَا لَيْلَه بِيضَه .. فَرَحْتَ لَكَ يَا خُويا^(١)
وفي أغنية أخرى :

المغنية : يَا لَيْلَه بِيضَه هُتُونِي .. وَهَاتُوا لِي الْحِنَه وَحُتُونِي
المرددات : يَا لَيْلَه بِيضَه هُتُونِي .. وَهَاتُوا لِي الْحِنَه وَحُتُونِي
المغنية : يَا لَيْلَه بِيضَه فَرَحْتَ لَكَ يَا جَلْبِي
يَا جَمَر مَنُور اللَّيْلَه عَنْدِي

(١) بيضة : بيضاء ، عجد لولي (بضم العين وتسكين الجيم) : عقد من اللؤلؤ ، مكلفه ابويا (بكسر الميم وتشديد اللام) : أنفق عليه أي أموالا كثيرة .

المرددات : يَالَيْلَه بِيَضَه هُنُونِي .. وَهَاتُوا لِي الْحِنَه وَحُنُونِي ^(١)
وتوصف العروس دائما بأنها أيضا « بيضاء » وبأنها « كالقمر » و « كالورد »
و « الفل » و « الياسمين » :

المغنية : وَدَا الْأَسْمَرُ غَاوِينِي وَأَنَا الْبِيضَه
المرددات : وَدَا الْأَسْمَرُ غَاوِينِي وَأَنَا الْبِيضَه
المغنية : دَا الْأَسْمَرُ غَاوِينِي .. وَجِهَ جَنَّبِي .. وَمَسَحَ لِي جَنَّبِي ..
وَجَالِي يَاحِلُوهُ تَعَجَّبِينِي ..
يَاسَاعَه النَّوْمِ نَفْرَشُ تَمْرِحِنَه .. وَتَشْغَطِي بَوْرَجِ الْيَاسَمِينِ
وَأَنَا الْبِيضَه ..

المرددات : دَا الْأَسْمَرُ غَاوِينِي وَأَنَا الْبِيضَه ^(٢)
ويقال في أغنية أخرى :

المغنية : يَاعُرُوسَه يَاوَرْدَه الْبُسْتَانُ .. وَعَرِيْسِكِ اللَّيْلَه فَرْحَانُ
المرددات : يَاعُرُوسَه يَاوَرْدَه الْبُسْتَانُ .. وَعَرِيْسِكِ اللَّيْلَه فَرْحَانُ
المغنية : دَا اللَّيْلَه أَسْعَدَ لِيَا لَيْكِي .. وَحَبَائِيْكُ يَمَسُو عَلَيَكِي
بَارَكُوا لَهَا يَا نَاسُ وَقُولُوهَا .. دِي الْعُرُوسَه يَا مَحَلِي نُورَهَا
المرددات : يَاعُرُوسَه يَاوَرْدَه الْبُسْتَانُ .. وَعَرِيْسِكِ اللَّيْلَه فَرْحَانُ ^(٣)

ويمكن بالطبع أن نلاحظ أوصافا أخرى ترتبط بمثل هذه المناسبات من ذكر
الفرح ، والسعادة ، ومكونات جهاز العروس ، ومدح الأهل ، وخاصة أهل العروس

(١) هنوني : هنتوني ، يا جلبي : يا قلبي ، يا جمر منور : يا قمر منيرا .

(٢) ودا الاسمر : ان الاسمر ، يا جلبي : يا قلبي ، يا جمر منور : يا قمر منيرا يا ساعة النوم : عند النوم ،

بورج : بورك .

(٣) دا الليلة : ان هذه الليلة ، ييمسوا عليكى : يحيونك بتحية المساء ، أوجاءوا ليقدموا لك الهدايا ،

ويشاركونك فرحتك بالزفاف .

مما نجد له نماذج كثيرة في ملحق النصوص :

فإذا انتقلنا إلى البكائيات ، فإننا سنجد نفس الأسلوب أيضا مرتبطا بالطبع
بالمناسبة ، فبيت المتوفى على سبيل المثال يوصف دائما بأنه أصبح مهجورا ، ولم يعد
بطرقه أحد ، وقد توحشت كلابه لأنها لم تعد ترى أحدا ، بعد أن كان البيت مفتوحا
دائما ، يستقبل الأهل والأصدقاء .

.. سَلُّوهُ بِالشُّوكِ .. دَا يَيْتَكَ يَاخُوِيَا .. سَلُّوهُ بِالشُّوكِ ..
وَالْغَيْرِ يَخْشِ يَاخُوِيَا .. وَأَنَا أَنْكَرْشَتْ بِذُوجٍ^(١)
.. جَفَلُوهُ بِجِفْلٍ حَدِيدٍ .. دَايَيْتَكَ يَاخُوِيَا .. جَفَلُوهُ بِجِفْلٍ حَدِيدٍ ..
وَالْغَيْرِ يَخْشِ يَاخُوِيَا .. وَأَنَا أَنْكَرْشَتْ بِعَيْدٍ^(٢)
.. دَخَلْتُ يَيْتَكَ يَاغَالِي .. لَجَيْتُ كِلَابُ رُومِي .. دَخَلْتُ يَيْتَكَ يَاغَالِي ..
طَلَعُوا عَلَيْهِ يَاغَالِي .. جَطَعُوا هِدُومِي^(٣)
.. وَجَعَدْتُ عَ السَّلْمِ .. نَزَلْتُ دُمُوعِي .. وَجَعَدْتُ عَ السَّلْمِ ..
نَزَلْتُ دُمُوعِي يَاغَايِبٍ .. مِنْ جَبَلٍ مَا اسْلَمُ^(٤)
.. وَنَدَّهْتُ بِمِرْوَةٍ .. دَخَلْتُ يَيْتَ أُبُويَا .. وَنَدَّهْتُ بِمِرْوَةٍ ..
وَنَدَّهْتُ بِمِرْوَةٍ .. لَارَدَ عَلَيْهِ مِنْ بَرِّهِ .. وَلَا مِنْ جَوْهٍ^(٥)
كما يُصور دائما حال أولاد المتوفى بعد رحيله ، وأنهم يفتقدون حنانه ، ومدى
ماسيفعله بهم اليتم :

(١) سَلُّوهُ بِالشُّوكِ : أحاطوه بالشوك ، يَخْشِ : يدخل ، أَنْكَرْشَتْ بِذُوجٍ : طردت بأدب .

(٢) جَفَلُوهُ : قفلوه ، يَجِفْلُ : يقفل .

(٣) لَجَيْتُ : وجدت ، جَطَعُوا هِدُومِي : مزقوا ملابسي .

(٤) جَعَدْتُ : جلست أو مكثت ، مِنْ جَبَلٍ مَا اسْلَمُ : قبل أن أدخل إلى بيتك .

(٥) نَدَّهْتُ : ناديت بصوت عال ، بِمِرْوَةٍ (بتشديد الواو) : بقوة ، مِنْ بَرِّهِ وَلَا مِنْ جَوْهٍ : لا من

الخارج ولا من الداخل أي لم يحبنى أحد ، فَالْيَيْتُ : أصبح مهجورا تماما .

.. يَابُو الْعِيَالِ .. فَأَيُّ الْعِيَالِ عَلَى مَيِّنٍ
 دُونَ يَانْضَرِي .. مَايِنْتَامُو اللَّيْلُ^(١)
 .. يَهُونَ عَلَيْكَ يَا بُوَيَا تُسَيِّنِي .. يَهُونَ عَلَيْكَ
 دَاغَضِبَ عَنِّي يَاضِيَا عَيْنِي^(٢)
 .. بِنْتُكَ .. تَجُولُ .. فَسْتَانُ .. أَجِيبِ اثْنَيْنِ
 وَإِنْ جَالَتْ يَا بَا أَجِيكَ مَيِّنِ^(٣)

ومهما يكن الأمر فإن معظم التغيرات والأخطاء التي تحدث عادة في أثناء الانتقال الشفاهي تعود إلى الخطأ في السماع أو عدم الفهم أو كليهما معا ، ولكن التغيرات التي تحدث في هذه الحالة تغيرات نصية صغيرة عادة .

وبينا يمكن أن يؤثر الخطأ في السمع أو عدم الفهم في أي عنصر من عناصر الأغنية فإن النسيان قد يصيب أكثر الأجزاء المتميزة في الأغنية ، والحقيقة أنه من الصعب تعليل ذلك لأن الذاكرة لها ميكانيكيته الخاصة بها . إننا نذكر أو ننسى لأسباب خاصة جدا فالذاكرة يمكن أن تستثار استجابة لمثير عاطفي إزاء موقف معين ، أو بسبب صورة فنية أو عبارة عابرة أو غير ذلك مما يصعب حصره أو تحديده . أما النسيان فهو قد يحدث بسبب عدم القدرة على إدراك أهمية الموضوع أو افتقار هذه الأهمية ، أو بسبب بعض الخصائص الداخلية في النص نفسه أو لأسباب ترتبط بالتقاليد وما تحرمه أو تبيحه هذه التقاليد ، فكل هذه أشياء يمكن أن تعوق التعبير عن شيء موجود في الذاكرة ، وهي كلها مؤثرة في الانتقال الشفاهي .

ولا يمكن أن يشك الإنسان أن أغاني معينة ، وأن مقطوعات كثيرة قد استمرت

(١) يابو العيال : يا من تركت خلفك أطفالا صغارا ، فأيت العيال : لمن تركت هؤلاء الأطفال ، يا نضري : يا عيني وهي كلمة تقال في المجتمعات الشعبية لظهور الحب أو للتعبير عن أن إنسانا له مكانة كبيرة في نفس القائل أو المتحدث ، مايناموا : لا ينامون .

(٢) تسيني : تتركني ، ضيا : ضياء .

(٣) تجول : تقول وهنا بمعنى بمجرد أن تطلب .

متداولة بين الناس ، لا لأنها تصور موقفاً أو تعبر عن عاطفة تستثير إعجاب المغنين
ومستمعيهم ولكن لأنها تؤدي وظيفة يحتاج إليها المجتمع في الإطار الذي تؤدي فيه .

ووجود أغان مثل الأغنية التالية التي تغنى في مناسبات الخطبة والزواج في المجتمعات
الشعبية لا يمكن تفسيره عن طريق بنائها المتجانس أو العاطفة القوية التي تحملها أو القيم
الرفيعة التي تعبر عنها :

المغنى : مِينِ يَشْتَرِي مِينِي .. جُوزِ الحَمَامِ مِينِي

مِينِ يَشْتَرِيكَ يَا حَمَامَ مِينِي

المرددون : مِينِ يَشْتَرِي مِينِي .. جُوزِ الحَمَامِ مِينِي

مِينِ يَشْتَرِيكَ يَا حَمَامَ مِينِي

المغنى : مِينِ قَرَّبَكَ مِينِي .. وَأَنْتَ بَعِيدٌ عَنِّي

مِينِ قَرَّبَكَ يَا جَمِيلَ مِينِي

المرددون : مِينِ يَشْتَرِي مِينِي .. جُوزِ الحَمَامِ مِينِي

مِينِ يَشْتَرِيكَ يَا حَمَامَ مِينِي

المغنى : وَعَيْونَكَ إِلَلِي .. إِلَلِي إِنْتِي كَاخْلَاهُمْ

المرددون : آه .. آه .. آه

المغنى : مَا فِيهِمْ مَشْرِ حَنِينَةٍ .. وَالْحُبُّ صَحَّاهُمْ

جَذَعَانُ حَارِثَنَا

المرددون : حَارِثَنَا

المغنى : إِلَلِي إِنْتِي سَايَاهُمْ

المرددون : آه .. آه .. آه

المغنى : بَاتُوا سَهَاً

المرددون : سَهَارِي

المغنى : وَكَمَانُ حَيَاً

- المرددون : حَيَّارَى *
- المغنى : مِين قَرَبِكَ يَا جَمِيل مِئَّى
- المرددون : مِين يَشْتَرِي مِئَّى جُوزِ الْحَمَامِ مِئَّى
- مِين يَشْتَرِيكَ يَا حَمَامَ مِئَّى
- المغنى : وَضَفَائِرِكَ إِلَّيَّ .. عَلَى الْخَضِرِ سَائِيَاهُمْ
- المرددون : آه .. آه .. آه .. آه
- المغنى : عَمَالَهُ يَتَمَخَّطِرُ وَالسَّعْدِ نَادَاهُمْ
- المرددون : آه .. آه .. آه
- المغنى : جِدْعَانُ حَارِثَنَا
- المرددون : حَارِثَنَا
- المغنى : إِلَّيَّ أَنْتِي سَائِيَاهُمْ
- المرددون : آه .. آه .. آه (١)
- المغنى : بَأْتُوَا سَهَا ..
- المرددون : سَهَارَى ..
- المغنى : وَكَمَانُ حَيَّا
- المرددون : حَيَّارَى ..
- المغنى : مِين قَرَبِكَ يَا جَمِيل مِئَّى ..
- المرددون : مِين يَشْتَرِي مِئَّى .. جُوزِ الْحَمَامِ مِئَّى ..
- مِين يَشْتَرِيكَ يَا حَمَامَ مِئَّى

* يشترك المرددون مع المغنى في نطق كلمتي سهارى ، وحيارى ، إذ يبدأ المغنى باحدى الكلمتين ولكنه لا يكملها ، ويردد الكلمة كاملة المرددون .

(١) مِين : من ، جوز الحمام : زوج من الحمام ، اللى انتى كاحلامهم : اللتين يزينهما الكحل ، مافيهومش : لا يوجد بهما حنان ، صحاهم (بتشديد الحاء) : أيقظهم ، جدعان : شبابا ، سايياهم : سبيتهم .

- المغنى : وَغَوَايَشِكَ إِلَّيَّ .. إِلَّيَّ أَنْتِ لَابْسَاهُمْ ..
 المرددون : آه .. آه .. آه
- المغنى : لُولِ عَلَى مَرٍّ مَرٍّ .. وَالْحُسْنِ حَلَاهُمْ ..
 المرددون : آه .. آه .. آه
- المغنى : مِشْ مُخْرُومِينَ
 المرددون : إْحْنَا ..
- المغنى : وَلَا مَجْرُوحِينَ
 المرددون : إْحْنَا ..
- المغنى : مِين قَرَبِكَ يَا جَمِيلَ مِئِّي
 المرددون : مِين يَشْتَرِي مِئِّي .. جُوزِ الْحَمَامِ مِئِّي ..
 مِين يَشْتَرِيكَ يَا حَمَامَ مِئِّي
- المغنى : فَسَايَيْنِكَ إِلَّيَّ .. إِلَّيَّ أَنْتِ شَارِيَاهُمْ .
 المرددون : آه .. آه .. آه ..
- المغنى : مَا شَيْءَ عَ الْمُؤْضَةِ .. وَالْحِشْمَةِ زَايَنَاهُمْ
 المرددون : آه .. آه .. آه .. (١)
- المغنى : جِدْعَانُ حَارِثَنَا ..
 المرددون : حَارِثَنَا ..
- المغنى : إِلَّيَّ أَنْتِ هَاؤُسَاهُمْ ..
 المرددون : آه .. آه .. آه ..
- المغنى : بَأْثُوا سَهَا ..
 المرددون : سَهَارَى ..

(١) ضفايرك : صفائر شعرك ، ساياهم : تركتهم ، أوترسليهم : عماله بتمخطر : تظل تهتر في دلال
 غوايشك : أساورك التي تزينين بها معصمك ، لا بساهم : تلبسينهم ، لولي : كاللؤلؤ ، حلاههم (بتشديد
 اللام) : جعلهم أجمل ، مش محرومين : لسنا محرومين .

المغنى : وَكَمَان حَيَا ..

المرددون : حَيَارَى ..

المغنى : مِين قَرَبِكْ يَا جَمِيل مِينى ..

المرددون : مِين يَشْتَرَى مِينى .. جُوز الْحَمَام مِينى

مِين يَشْتَرِكْ ياحَمَام مِينى (١)

إن هذه الأغنية ، وغيرها مما يشبهها كثير ، تؤدي في المناسبات التى تحتاج إلى التعبير عن الفرح والسرور ، مما يجمع الجماعة فى صعيد واحد ، ذلك أن مجرد الغناء فى مثل هذه المناسبات - فى حد ذاته - يكاد يكون أقرب إلى الشعيرة الاجتماعية التى لابد من المشاركة فيها ، وهو ماسبق أن أشرنا إليه ، ويمكن ملاحظته من خلال التعامل مع الجماعات الشعبية فى مناسباتها العامة والخاصة .

ولقد حدد بعض الدارسين الأجزاء التى لابد من تذكرها ، والأجزاء الأخرى التى يمكن أن تنسى مما أسموه « الجوهر العاطفى للأغنية » وقد عدوا هذا « الجوهر العاطفى » مركز الانتباه فى الأغنية ، وعلى ذلك فإن الأجزاء التى سوف يحتفظ بها ويمكن تذكرها دائما ، هى تلك الأجزاء الوثيقة الصلة بهذا الجوهر العاطفى أو القرينة من هذا المركز ، وعلى العكس من ذلك ، فالأجزاء التى يكثر أن تفقد أو تنسى هى تلك الأجزاء الأكثر بعدا عن الجوهر العاطفى . ففى أغنية « ياسين وبهية » التى عثرنا على نص كامل لها ، يقول :

المغنى : يَا بَهِيَّةُ وَخَبَّرْنِي عَ اللَّي جَتْلُ يَاسِينْ ..

المرددون : عَ اللَّي جَتْلُ يَاسِينْ ..

المغنى : جَتْلُوهُ السُّودَانِيَّةُ مِنْ فُوجِ ضَهْرِ الْهَجِينْ ..

المرددون : مِنْ فُوجِ ضَهْرِ الْهَجِينْ ..

المغنى : وَيَهِيَّةُ فِي الْمَحَاكِمِ شَدَّتْ وَاحِدْ وَكَيْلْ ..

(١) شاريهم : اشتريتهم ، ماشيه مع المودة : تسير مع أحدث طراز ، زايئناهم : تزينهم ، هاوساهم :

شغلت عقولهم .

- المرددون : شَدَّتْ وَاحِدٌ وَكَيْلٌ ..
- المغنى : وَحَكُمُ يَا جَا ضَى النِّيَابَةِ .. جُدَّامَكَ مَظَالِيمُ ..
- المرددون : جُدَّامَكَ مَظَالِيمُ ..
- المغنى : عَوَجِ الطَّرْبُوشُ عَلَى نَاحِيَةِ وَحَكُمُ بِأَرْبَعِ سِنِينَ ..
- المرددون : وَحَكُمُ بِأَرْبَعِ سِنِينَ ..
- المغنى : اِثْنَيْنِ طَلَعُمُ بَرَاءَةٌ .. وَثَلَاثَةَ مَوْلِيدَيْنِ ..
- المرددون : وَثَلَاثَةَ مَوْلِيدَيْنِ ..
- المغنى : اِثْنَيْنِ فِي السَّخْنِ الْعَالِي .. وَثَلَاثَةَ فِي الرِّثَاذِينَ ..
- المرددون : وَثَلَاثَةَ فِي الرِّثَاذِينَ ..
- المغنى : وَادُّونِي اَلْثِيَابَ أَبُو مِيَّةٍ .. وَجَالُوا لِي عَ الْقَنَانِ ..
- المرددون : وَجَالُوا عَ ثَقْنَانَ ..
- المغنى : رَصُونَا اَرْبَعَةَ اَرْبَعَةٍ .. وَجَالُوا لِي اَنْتَ جَمَّالٌ ..
- المرددون : وَجَالُوا لِي اَنْتَ جَمَّالٌ ..
- المغنى : وَالْمَنَاطِيطُ اَلْاَحْيَايِزِي .. يَتَكَلَّمُ بِكُلِّ لِسَانٍ ..
- المرددون : يَتَكَلَّمُ بِكُلِّ لِسَانٍ ..
- المغنى : وَادُّونِي ثَلَاثِيَّةً .. وَجَالُوا الرَّيْسَ هِلَالٌ ..
- المرددون : وَجَالُوا الرَّيْسَ هِلَالٌ ..
- المغنى : يَا رَيْسَ الطَّيَّارَةِ .. خُذْنِي جَلْبَكَ تَجِيلٌ ..
- المرددون : خُذْنِي جَلْبَكَ تَجِيلٌ ..
- المغنى : وَبَارِزَتِ سَيَّارَةُ زُرْكِيَّةٍ .. ضَرَبَتْ فِي الْجَنْطَرَةِ ..
- المرددون : ضَرَبَتْ فِي الْجَنْطَرَةِ ..
- المغنى : طَارِدُوا مِنْهَا اَلْجَمَّالَةَ .. ضَرَبَتْ فِي الرَّدِيفِ ..
- المرددون : ضَرَبَتْ فِي الرَّدِيفِ ..
- المغنى : وَعَدِرٌ وَمَكْتُوبٌ عَلَيْهِ .. وَمُسْطَرَعٌ اَلْجَبِينِ ..

المرددون : وَمَسْطَرَّعَ الْجَبِينِ ..
 المغنى : وَأَنَا كُلُّ مَا أَجُولُ التَّوْبَةَ .. تَرْمِينِي الْمَجَادِيرُ ..
 المرددون : تَرْمِينِي الْمَجَادِيرُ ..
 المغنى : وَلَمَّا جَالُوا سَلِيمَ .. حَطُّوا الرُّصَاصَ فِيَّ ..
 المرددون : حَطُّوا الرُّصَاصَ فِيَّ ..
 المغنى : مَا تَزْعَلِشْ يَامَّةَ .. حُكْمِ الْإِلَهِ فِيَّ ..
 المرددون : حُكْمِ الْإِلَهِ فِيَّ ..
 المغنى : وَيَأْبُورِ السَّاعَةَ اثْنَا شَرَّ .. يَا مَجْبِلَ عَ الصَّعِيدِ ..
 المرددون : يَا مَجْبِلَ عَ الصَّعِيدِ ..
 المغنى : سَلَّمَ عَلَى الْحَبَائِبِ .. وَبَزَائِدَ وَلَدِي ..
 المرددون : وَبَزَائِدَ وَلَدِي ..
 المغنى : زَغْرُوطَةَ يَا شَامِيَّةَ .. غُرْبًا وَمَرْوَحِينَ ..
 المرددون : غُرْبًا وَمَرْوَحِينَ^(١) ..

إن الجوهر العاطفي في هذه الأغنية ، هو مقتل ياسين ، وعلى حين تشير النصوص الأخرى إلى هذا الحدث وتساءل عن سببه مما يستثير التفجع حول قتل ياسين ، ولا يشير بأصبع الاتهام إلى واحد بعينه ، بل إن القدر الظالم ، أو « المكتوب ع الجبين » هو

(١) ع الى جتل : عمن قتل ، من فوج ضهر : من فوق ظهر الجمل ، اتنين : اثنين ، طلعم براءة : لم تثبت ادانتهم ، ثلاثه : ثلاثة ، ادوني : أعطوني ، أبوميه : بمئة جنيه ، جالولي : قالولي ، الغلابط : الضابط ، تلتمييه : ثلاثمائة ، ريس الطياره : قائد الطياره ، خلي جليك تجيل : ليكن قلبك قويا ، لا تخف . الجنطرة : مدينة القنطرة (بمحافظة الإسماعيلية الآن) ، الجمالة (بتشديد الميم) : الذين يركبون الجمال ، ويقومون على رعايتها ، الرديف : كلمة تستخدم لمن أدى الخدمة العسكرية ووضع في الاحتياطى تحت الطلب لمدة معينة ، حطوا (بتشديد الطاء وفتح الحاء) : وضعوا ، وهنا تعنى أطلقوا الرصاص ، ماتزعليش : لا تغضبي ، لا تخزني يامه (بتشديد الميم) : يا أمي ، وبزاييد ولدي : وسلامي أكثر إلى ولدي ، زغروطة : صوت يعبر عن الفرحة (زغرد) ، غربا ومروحين (بتشديد الواو) : غرباء وسنعود إلى ديارنا .

الذى أدى إلى ذلك ، عندما سخر المصريون للعمل مع الجيش البريطانى فى فلسطين إبان الحرب العالمية الأولى ، فأت من مات ، وبقى من بقى على قيد الحياة يحن إلى العودة إلى أهله وبلده .

إن هذه النصوص المختلفة لأغنية واحدة ، تحدد أو تشير إلى الاتجاه الذى يمكن أن تأخذه الأغنية عندما تنسى أجزاء معينة منها ، وهى الأجزاء التى لا تمس الجوهر العاطفى للأغنية كما ذكرنا ، أما الأشياء التى ترتبط بهذا الجوهر فإنها تظل محفورة فى الذاكرة غالبا^(١) .

وإذا كنا ننظر إلى هذه الأغاني من ناحية جوهرها العاطفى ، فإننا حينئذ سوف نعد النسيان ظاهرة سلبية ، ذلك أن الأجزاء التى تفقد أو تنسى ، إنما تنسى لبعدها عن البؤرة الرئيسية للأغنية . ومهما يكن الأمر ، فهناك ظروف أخرى تنسى فيها عناصر معينة سواء تم ذلك عن وعى أو عن غير وعى ، فقد يكون موضوع الأغنية أو الموال مثلا مأخوذا أصلا من حادثة أو واقعة لم تسجلها أى وثيقة مطبوعة أو مدونة ، وتظل الأغنية - أو الموال - تروى ، ولكن ظروف الحادثة الأصلية يمكن أن تكون قد تلاشت من ذاكرة الرواة . وتفقد فى هذه الحالة تلك الأجزاء التى تشير إلى ظروف الحادثة وإطارها العام ، كما حدث بالنسبة لأغنية « بهية وياسين » . والحقيقة أن مثل هذه التغييرات ، إنما تحدث نتيجة للاستجابة لمجموعة من العوامل ، إذ يحدث بسبب المزاج الجمعى أن تبدو جوانب معينة من أغنية أو موال لا أهمية لها ، أو مشيرة للامتعاض أو يمكن أن تتكأ جراحا قديمة أو غير ذلك من أسباب ، ومن ثم نستبعد الأجزاء التى تتناول هذه الجوانب عند إعادة تقديم الأغنية .

ويذكر « ستانلى هايمان »^(٢) أن السحر والخرافات ، يستبعدان غالبا فى الأغاني

(١) انظر أيضا نصوص شقيقة ومتولى ، وخاصة للمقارنة بين النصوص رقم وبين النص رقم ، إذ سنلاحظ أن جوهر القصة هو الحدث المتصل باكتشاف متولى ما آل إليه أمر أخته وقتلها لهذا السبب ، وأن أجزاء كثيرة قد حذفت أو نسيت فى النص الأخير ، ولكنها لا تؤثر على جوهر القصة .

(٢) Hyman, Stanley: The Child Ballad in American Folklore, Vol. 70, PP. 235-239.

القصصية الآن حتى في الحالة التي يدوان فيها أنها المحور الرئيسى أما الشياطين والأشباح ، والأرواح الشريرة ، وجنيات البحر ، فقد أضيفت عليها الصفات الإنسانية ، وتم تعقيها ، كما أن العلاقات الشاذة ، وما إلى ذلك تختفى تماما .

وينبغى أن نشير إلى أن هذه التغيرات ، ليس من الضروري أن تصيب كل نصوص الأغنية الشعبية ، فالعناصر الخارقة ، وغير المتوقعة ، أو التي تعتمد على الصدفة التي يصعب تكرارها ، أو الاقتناع بها ، يمكن أن نجدها في أغانينا القصصية ، وهذه العناصر من المتوقع لها أن تضمر ، أو تفقد وجودها ، شيئا فشيئا ، ذلك أن الاتجاه إلى تعميل الحياة ، حتى في مجتمعاتنا الريفية ، برغم أنه يسير ببطء إلى حتما ، لا بد من أنه سترك بمحطاته على حياتها وإبداعها الشعبي .

يوجد بين أيدينا عديد من النصوص الشعبية التي تتناول كرامات الأولياء وتحكى سيرتهم كسيرة « السيد البدوى » و « سيدى إبراهيم الدسوقي »^(١) وغيرها وتحفل هذه النصوص بالكثير من العجائب والغرائب التي تستثير شغف المستمعين إليها وإقبالهم على سماعها .

وتبدأ قصة إبراهيم الدسوقي على هذا النحو :

المغنى :	دَا	أَنَا	بَدَيْتُ	بِاسْمِ	الْإِلَهِ	الَّذِى	خَلَقَ	النَّبِىَّ	الْأَوَّلَ
	أَفْضَلَ	مِنْ	النُّورِ	وَكَانَتْ	خَلْقُهُ	الْأَوَّلَ			
	مِنْ	قَبْلِ	آدَمَ	وَنُوحَ	كَانَ	النَّبِىَّ	الْأَوَّلَ		
	يَا	غَفْلًا	وَحَدَّ	مَوْلَاكَ	إِلَّاهِى	خَلَقَكَ	وَلَا	يُنْسَاكَ	
	إِنْ	بَعَثَ	لَكَ	رِزْقَ	حَدَاكَ	الرِّزْقَ	عِنْدَ	اللَّهِ	مِثْلَ
	وَقَبْلَ	مَا	يَكُنُّنَا	الدُّودَ	نُوحِدُ	عَظْمَةَ	مَنْ	لَا	يَنَامُ
	يَا	غَفْلَانِ	وَحَدَّ	مَوْلَاكَ	وَبِالتَّقَى	عَمَّرَ	قَلْبَكَ		

ويستمر المغنى في مدح النبي ﷺ ، وتوجيه النصح والإرشاد للناس حتى يصل إلى

(٢) انظر النصوص كاملة في « المأثورات الشفاهية الأدبية دراسة ميدانية في محافظة الفيوم - رسالة دكتوراه لم تشر قديمها أحمد على مرسى لكلية الآداب جامعة القاهرة ، ١٩٦٩ .

بداية القصة ، مفتتحا أيضا بمدح « سيدى إبراهيم » :

إِلْمَدَدْ يَا سَيِّدِي إِبْرَاهِيمَ يَا لَلِّي مَافَتْ الْعِيَانُ
وَيَا لَلِّي مَافَتْ الْمِنْضَامُ إِذَا عَدَى عَلَى بَرِّ الشَّامِ

ثم يتحدث عن ميلاد سيدى إبراهيم وما أحاط به من كرامات :

لَمَّا كَمَّلَ تِسْعَ شُهُورَ جَاهَا النَّبِيُّ فِي الْبَيْتِ يَزُورُ
قَامُوا جُولَهَا بَنَاتُ الْحُورِ وَلَدُّوَهَا شَيْخَ الْإِسْلَامِ
قَالُوا لَهَا يَامُ إِبْرَاهِيمَ عَيْنَ الْحَسُودِ خُلِقَتْ مِنْ نَارِ
وَلَدُّوَهَا سَيِّدِي إِبْرَاهِيمَ وَفَرِشُوا لَهُ الْفَرْشَ حَرِيرًا^(١)

وتمضى الأغنية فى سرد كرامات « الدسوقي » (رضى الله عنه)^(٢) وأعماله الخارقة ،

التي ترفع من قدره بين الأولياء الذين يحترمهم الناس ، ويتمثلون سيرتهم .

وبينا يوجد فى سيرة « الدسوقي » سيل متدفق من الأشياء التي يصعب خدوئها ويستحيل تحقيقها عقلا ، والتي لا يمكن أن تكون فى مقدور أى إنسان ، ولكن « الدسوقي » قادر عليها ، سواء بنفسه أو بمساعدة قوى خارجية ، فإن موالا مثل «مقبولة»^(٣) يحفل بالمصادفات التي توظف من جانب صاحب الموال ، لكي تنهى الحكاية نهاية سعيدة ولكي يلقى المحسن مكافأته والمسيء جزاءه .

وإذا تتبعنا مظاهر التغير التي يمكن أن تحدث فى نصوص الأغاني الشعبية ، فإننا سنجد أن أكثر العناصر قابلية للتغير شكلا ، وموضوعا ، أسماء الأشخاص والأماكن ويصدق هذا على كل الأغاني الشعبية والمواويل ، فيما عدا تلك التي لها خلفية تاريخية أو اكتسبت شيوعا بين الناس يجعل من الصعب أن تتغير الأسماء والأماكن فيها ، حيث

(١) دا انا بدبت : لقد بدأت ، منشال : محفوظ ، ما ياكلنا : أن يأكلنا ، عمر (بتشديد الميم) : اجعله عامرا ، مافت (بتشديد التاء ، وضم الفاء) : لم تترك ، العيان (بتشديد الياء) : المريض ، المنضام : المظلوم . لماكمل (بتشديد الميم وكسرهما) عندما أكمل ، جاها : جاءها ، جولها : جاءوا لها .

(٢) انظر النص كاملا فى « المأثورات الشفاهية الأدبية » - دراسة ميدانية فى محافظة الفيوم .

(٣) انظر النص كاملا فى الملحق ص ٣٦٢ .

تكون الأحداث والأشخاص والأماكن في الأغلب الأعم - معروفة جيدا للناس ،
فما يجعل من الصعوبة تماما إحداث أى تغيير فيها .

وعندما تحدث هذه التغيرات ، فإن هناك اتجاهها واضحا تأخذ الأغاني والمواويل
عادة ، وهو أن تستبدل الأماكن المحلية والمناطق التي لا تتميز بسمات خاصة بأماكن
أخرى محلية أو عادية ، فعلى سبيل المثال « بنات كفر الدوار في البحيرة يصبحن » بنات
المنصورة « في الدقهلية أو « بنات اللاهون » في الفيوم .. إلخ ففي جزء من أغنية شعبية
تغنى الفتيات :

إِحْنَا بَنَاتِ كَفَرِ الدَّوَّارِ لَا نَحِبُّ الضُّحْكَ وَلَا الْهَزَارِ
وَاللِّي عَايِرْنَا يَجِينَا الدَّارَ^(١)

وفي جزء آخر :

إِحْنَا بَنَاتِ الْمَنْصُورَةِ يَا شَعْرَ سَايَحِ عَلَى الْقُورَةِ^(٢)

ويصدق نفس الأمر بالنسبة لأسماء الأشخاص العاديين ، إذ يحدث في هذه الحالة
أن تستبدل بأسماء تقليدية شائعة أخرى ، ففي مثل هذا الموال :

سَيْنَ ، يَهْ ، دَالْ ، زَيْنَةُ الْجَمْعِ يَا سَيِّدُ
يَاللِّي جَمَعْتَ فِي رِحَابِكَ الْعَبْدِ وَالسَّيِّدِ
أَنَا ، بَا حَبِّكَ عِلْشَانَ خَاطِرِ السَّيِّدِ

يتحول « السيد » إلى « محمد » فيقال بنفس الطريقة :

مِيمْ ، حَهْ ، مِيمْ ، دَالْ زَيْنَةُ الْجَمْعِ يَا مُحَمَّدُ
وَأَنَا أَجِيلُكَ عَ الْقَدَمِ مَاشِي يَا مُحَمَّدُ
وَأَنَا بَا حَبِّكَ لِأَجْلِ إِسْمِكَ عَلَى إِسْمِ النَّبِيِّ مُحَمَّدُ^(٣)

(١) احنا : نحن ، عايرنا : يريدنا ، يحينا : يأتي إلينا ، يحينا

(٢) سايح على القوره : متهدل على الجبين أو الوجهة .

(٣) يه : ياء ، أنا باحبك : انتي أحبك ، عشان خاطر : لأجل ، حه : حاء ، وأنا أجيلك : إنني على

استعداد أن أجيء إليك ، ع : على .

ويشيع ذلك كثيرا في أغاني ترقيص الأطفال وهددهتهم ، فالأغنية الشهيرة :
نِئَا نَامَ .. نِئَا نَامَ .. وَأَنَا أَدْبَحُ لَكَ جُوزِينَ جَمَامَ ..
يمكن في الجزء التالى لهذه البداية أن يوضع أى اسم تريده المرقصة .
مَا تُخَافُشِ يَا حَمَامَ دَانَا بِأَضْحَكُ عَلَى أَحْمَدُ لَمَّا يَنَامُ (١)
إذ يمكن استبدال اسم أحمد بأى أسماء أخرى « كمحمد أو إسماعيل أو سليمان
أو سعد » إلخ .

لقد تحدثنا في الصفحات السابقة عن التغيرات التي تصيب الأغنية الشعبية باعتبار
أنها تنتقل شفاهيا ، ولابد من الإشارة هنا أن الأغاني الشعبية بطبيعتها تقاوم حدوث
هذه التغيرات إلى حد كبير ، ولذلك فإن هذه التغيرات عندما تحدث فإنه لابد من
وضع ظروف النقل الشفاهي وطبيعته في الاعتبار ، إلى جانب غيره من العوامل المؤثرة
في الأغنية .

هذا من ناحية ومن ناحية أخرى ، فالتغير لابد من أن يحدث سواء قاومته الأغاني
أو قبلته وسواء حدث بسبب المشافهة أو غيرها من العوامل ، ذلك أنه لكي لا يحدث
تغير في الأغاني فإنه يجب أن تكون فيها عناصر لا يمكن أن تنسى أو تفقد ، لكي تخلق
هذه الاستمرارية التي نتوقعها ، وتحافظ عليها وهو أمر من الصعب أن يتحقق بشكل
مطرد ، ولفترة طويلة من الزمن .

ولقد ذكرنا واحدا من هذه العوامل ، وهو الجوهر العاطفي أو الدرامي الذي يجعل
المؤدى يركز عليه في أغنيته بشكل خاص ، وهو مما يساعد على أن تظل الذاكرة
متوهجة ، تؤدي دورها في الحفاظ على الأغنية .

ونضيف هنا أن جمال أجزاء معينة من الأغنية ، وإعجاب الناس بها ، يجعل من
السهل تذكرها ، ومن ثم تغنى ، وبذلك تساعد فيما بعد كإحدى القوى التي تساعد
على بقاء الأغنية وعندما ينفصل جزء أو أجزاء من أغنية ما لكي يلحق بأغنية أخرى
أو لكي تكون أغنية منفصلة فإن هذه الأجزاء تظل متذكّرة ، وتصبح أقرب ما تكون

(١) ما تخافش : لا تخف ، وأنا بأضحك على : إني أخدع ... كي ينام .

إلى التعبيرات الاصطلاحية أو التقليدية وهنا يجب التنبيه إلى أن هذه الأجزاء لابد أن تكون معبرة عن قيمة أساسا ، ومن هنا ترداد فرص وجودها واستمرارها كلما تنقلت أكثر فأكثر .

ولعل أوضح مثال على ذلك هو مقدمة « موال الطير » التي تبدأ على النحو التالى :

يَا زَارِعِ الْوَدَّ هُوَ الْوَدَّ شَجَرُهُ جَلٌّ^(١)

وتنتهى كمايلي :

مِنْ عَاشِرِ الْخَسِيسِ بَعْدِ الْغَنْدَرَةِ يَنْذَلُ
أو كما نرى فى هذه التعبيرات التى تشيع بصورة أو بأخرى فى كثير من أغاني الخطبة والزواج :

مِنْ كُثْرِ مَالِي خَدْتُ مِنْ بَيْتِ عَالِي
خَدْتُ الْأَصِيلَةَ وَزِدْتَهَا بِالْمَالِ
و« الْغِرْزَةُ جِلَّوْه » و« هِمُّوْا مِعَايَا عِزُّوتِي وَرَجَالِي ، وَبِحْيَا أَبُوهَا اللَّيْلَةُ .. عمل رئيس العيلة » « بِحْيَا أَبُوهَا يَا جَدْعَان .. جَاب الْعَفْشَ التَّمَامَ ، « سَلَمَ أَبُوهَا سَلَمَهُ جَابَ الْجَهَّازَ وَتَمَمَهُ » .

إن الخصائص التى ذكرناها ، من الاتجاه إلى التعقيل ، واستخدام العناصر المحلية أحيانا لتحل محل عناصر نسيب أو يراد تغييرها ، وشيوع الجمل والأوصاف الاصطلاحية أو التقليدية وما إلى ذلك ، تتطلب جميعها لونا من ألوان الصياغة ، خاصة عندما ينسى عنصر من عناصر الأغنية أو جزء منها .

هذا بالإضافة إلى أن رقابة اللاوعى ، سواء من جانب المؤدى أو الجمهور يمكن أن تؤدي إلى شكل مشابه من أشكال إعادة الصياغة ، خاصة إذا ظهرت بعض الاعتراضات الأخلاقية أو الجمالية من جانب الناس ، ومن هنا فإن عملية إعادة الصياغة تصبح عملية متعمدة ، مدروسة إلى حد كبير لأنها تتطلب حساسية شديدة ، فى الملاحظة من جانب كل الأطراف المشتركة فى الغناء كإطار عام يجمع المغنى والجمهور

(١) جل : قل ، أصبح نادرا (انظر الموال كاملا فى الملحق ص ٣٥٥) .

ولعله من المفيد هنا ونحن نتحدث عن عملية إبداع الأغنية الشعبية أن نصصح فكرة مغلوبة شائعة إلى حد ما بين بعض الدارسين ، وخاصة الدارسين الأنثروبولوجيين فيما يتعلق بإبداع الفولكلور عموما ، وهو أنه يوجد نوع من التوازن أو العلاقة المطردة بين الأمية ، وبين الفولكلور الصحيح ، وأن أى شك فى أى أغنية أو حكاية أو غير ذلك قد تأثرت بمصدر مطبوع أو ما يشبه المصدر المطبوع ، يجعل هذه الأغنية أو الحكاية لا تستحق أى اعتبار من جانب الدارس . إن مثل هذا التفكير يرى أن التعليم أو معرفة القراءة والكتابة مضاد تماما لإنتاج الفولكلور ، وأنه السبب الوحيد لانهاره ، وهو ما ذهب إليه سميث عندما قال « إنه بازدياد المعرفة بالقراءة والكتابة ، تتضاءل الماثورات الشعبية ^(١) ، وعلى الجانب المقابل هناك من يرى النقيض لذلك تماما إذ يذهب إلى أن إبداع الماثورات الشعبية يتناسب تناسبا كبيرا مع ذكاء المبدعين ومعرفتهم القراءة والكتابة ^(٢) .

إن هؤلاء الذين يرون أن الأمية مرتبطة ارتباطا كبيرا بالفولكلور مخطئون فيما يذهبون إليه ، على الرغم من أننا يمكن أن نجد كما هائلا من الفولكلور لدى الأميين ولكن ذلك لا يمنع مطلقا من أن يوجد كم هائل أيضا من الفولكلور بين الذين يعرفون القراءة والكتابة .

إن المشكلة فى الحقيقة ماتزال موضع نقاش ، وأخذ ورد بين كثير من الدارسين ولكننا ينبغي هنا أن نؤكد لحقيقتين أساسيتين :

الحقيقة الأولى : أن الماثور الشعبي فى جانبه الأكبر متداول شفاها ، ولكن ذلك لا يمنع مع تطور الحياة الحديثة ، وازدياد المعرفة بالقراءة والكتابة ، أن يدون هذا الماثور ، وأن يطلع عليه من يريد ، ولكن تداوله فى المجتمع لا يمكن أن يتم عن طريق المصدر المطبوع أو المدون ، كما يحدث لديوان شعر لشاعر معروف ، أو رواية لكاتب

Smith, Reed, South Carolina Ballads, Hervard Univ. Press. 1938.

(١)

Eckstorm, F.Hardy, What is Tradition, Bulletin of the Folksong Socirty of the Northeast. NO.1, PP. 2-3.

(٢)

مشهور ، ذلك أن المصدر المطبوع أو ما يشابهه ، يحدد النص عند صورة معينة محددة .
وليس معنى هذا أن النص المدون هو النص الوحيد أو أصح النصوص ، ولكن المعنى
أن هذا النص في وقت معين ، وعن طريق راو معين ، انتهى إلينا على هذا الشكل
الذى نراه به ، وسيظل الأمر سواء كان النص مدونا أو غير مدون ، أن الجماعة الشعبية
لن تقبل من المؤدى أن يقف في مواجهتها يقرأ من ورقة أو من كتاب ، ذلك أن هذا إذا
قدر له أن يحدث - وهو ما لم يحدث إلى الآن في حدود ما أعرفه - سيفقد المؤدى
تواصله مع الجمهور ، وسيؤدى إلى انصراف الناس عنه ، لأنهم برغم معرفتهم أن
ما يقدمه لهم ، ليس من إبداعه تماما ، إلا إنهم مع ذلك ينسبون إليه قدرا من التميز
والقدرة على الإبداع ، وسينهار كل ذلك إذا أحسوا أنه مجرد وسيلة أو صوت لإنسان
آخر .

ويقودنا هذا إلى الحقيقة الثانية ، وهى : إن العنصر الحاسم الذى يحدد قيمة المأثور
ليس هو تدوينه أو شفاهيته وليس إبداعه عن طريق إنسان يقرأ ويكتب أو لا يعرف
القراءة والكتابة ، ولكنه العنصر الحاسم هو كونه عملا من أعمال الإبداع والخلق وأن
يلائم وجدان الجماعة وتقاليدها ، وأن يحقق التواصل بين الفرد والجماعة . فالكلمة سواء
كانت مدونة ، أو غير مدونة ، ما هى إلا أحد انعكاسات الفكر ، ومن هنا تصبح
القضية هى ما تعبر عنه الكلمة ، لا كيف تبدو الكلمة .

إن هناك مجتمعات على مستوى عال من المعرفة بالقراءة والكتابة ، يزدهر فيها
الفولكلور ازدهارا كبيرا ، وبين أيدينا الدول الإسكندنافية جميعها ، واسكتلنده ،
وغيرها كنماذج ممتازة لهذه الظاهرة . وإذا أخذنا اسكتلنده كمثال فإن الاسكتلنديين
جميعا متعلمون يعرفون القراءة والكتابة ، وهناك أسباب كثيرة تعلق لذلك منها أن
الكنيسة الاسكتلندية كانت تصر على أن يعرف المتممون إليها القراءة والكتابة لكي
يستطيعوا قراءة الكتاب المقدس . ولا يستطيع دارس للفولكلور أن يتجاهل أن هذا
الجزء من بريطانيا ، يعد من أغنى المصادر الفولكلورية ثراء . هذا الثراء الذى
لا يتضمن عددا كبيرا من النصوص فحسب ، بل يتضمن أيضا نصوصا على درجة

ممتازة من الجمال والفنية ، والخصوبة ، سواء من ناحية النصوص الشعبية أو الشعرية أو من ناحية النغمات والألحان أو غير ذلك (١) .

وتثبت الخبرة الميدانية أن الرواة والمغنين الذين تلقوا قدرا من التعليم أكثر ارتباطا بالنصوص التي يؤدونها ، واهتماما بها ، وتقديرها من غيرهم ، وأنهم أكثر ترددا في أداء القطع المتناثرة غير المترابطة ، وأنهم أميل إلى أداء النصوص المتكاملة بشكل أفضل أحيانا من الآخرين الذين قد يكون لديهم محفوظ أكبر ، وأكثر تنوعا .
وليس معنى ذلك في الحقيقة أننا نفضل هؤلاء على أولئك أو العكس ، وإنما نعى أن مقياس الأمية أو معرفة القراءة والكتابة ليس هو المقياس الصحيح الذى تقاس به الشعبية أو اللاشعبية .

وعلى أية حال ، فإن ظروف الحياة المعاصرة تجعل من المهم للدارس في هذا المجال ، في تتبعه لدائرة انتقال النص الشعبي أو انتشاره ، ألا يغفل عما يمكن أن يدخل إلى هذه الدائرة من تأثير المصادر المطبوعة على محفوظ الرواة والمغنين وإن كان من الصعب في الحقيقة تلمس ذلك ، لأن أغلب الرواة والمغنين يخفون عادة مصادر موادهم ، ومن الشائع أن يقال أنهم سمعوا هذه النصوص أو تعلموها عن آبائهم أو ألقوها بأنفسهم ، وأنهم لا يقلدون بها أحدا .. إلى غير ذلك من أقوال تنفي في النهاية تأثيرهم بغيرهم أو نقلهم عن مصادر مدونة ، إلا في حالات قليلة نادرة كتيبة ثقة الراوى أو المغنى في الباحث ، وأنه لن يفشى ذلك لأى إنسان آخر .

والملاحظ كما سبق أن أشرنا أن هناك تبادل تأثير وتأثر بين الشعبي والشائع والخاص ، وهذا يعنى أن هناك نصوصا معينة قد أعدت لكى تناسب المستمعين الذين ينتمون إلى هذه الشرائح ، وأن ما قد ينتمى إلى شريحة منها يمكن أن يصادف هوى شريحة أخرى ومن ثم تحتفى به ، وتعدده خاصا بها . والأمثلة على ذلك أكثر من أن تحصى خاصة بعد أن انتشرت أجهزة التسجيل الصغيرة « الكاسيت » وبعد أن أصبحت

(١) Child, Francis, J., The English and Scottish Popular Ballads. 5 Vols. Dover Pub. Inc. New York, 1965.

أثمنها في تناول كثير من الناس .

وفي الجانب الذى يخصنا هنا فإن مثل هذه النصوص عندما تنتقل إلى الجماعة الشعبية ، فإنها تدخل في دائرة الانتقال الشفاهى ، وعندئذ يمكن رؤية ماذا حدث لها في أثناء تداولها ، وهل ظلت كما هي ، أم تناولها الذين تداولوها بالتغيير والتعديل وإلى أى مدى وصل تعديلهم وتغييرهم فيها .

والظاهرة الجديدة بالملاحظة الآن في مجتمعنا والتي تحتاج إلى دراسة قائمة بذاتها ، هي هذا الاتجاه الذى يتشر انتشارا كبيرا إلى تسجيل كثير من الماويل العادية والقصصية والأغاني الشعبية التي يغنيها المغنون المحترفون ، ولعل ذلك سببه انتشار أجهزة التسجيل الصغيرة الحجم (الكاسيت) ورخصها ، مما أتاح لكثيرين ممن ينتمون إلى الطبقات الشعبية والوسطى أن تمتلك هذا النوع من أجهزة التسجيل ، ومن ثم نشأت الحاجة إلى تسجيل هذه الأغاني التي تشكل جزءا من حياتهم ، واستغل ذلك التجار فبدأوا في تسجيل كل ما يقع تحت أيديهم مما يتصورون أنه مناسب لهذه الجماعات ، وترتب على ذلك ازدهار طبقة المحترفين تأليفا وغناء لكنى يسدوا الحاجة والمطلب المتزايد من جانب هذه الطبقة المستهلكة الجديدة التي نشأت بسبب العمل في البلدان العربية ، وأنها أصبحت في وضع مادي يجعلها قادرة على شراء المسجلات وأشرطة التسجيل وغيرها .

الفصل الثاني

مراحل حياة الأغنية الشعبية

• النشأة والتكوين

• النمو

• الاختيار أو الانتقاء

لا شك أنه أصبح من الواضح أن الخصائص المميزة للأغنية الشعبية كما نعرفها مكتسبة كلها تقريبا ، خلال رحلتها بين أفراد المجتمع ، عبر الزمان والمكان . وهى دون شك أيضا ، تشى بالجهد الذى قام به أجيال من مؤلفيها ومغنيها ومتذوقيها لكى تأخذ صورتها التى يرضى عنها المجتمع ، فى كل مرحلة تتمحى أشياء لتحل محلها أشياء أخرى ، وتتعدل أجزاء لتناسب ظرفا لم يكن موجودا . ومن ثم فإن هنالك اتجاهها مستمرا لدى الأغنية الشعبية لكى تناسب المجتمع الذى تعيش فيه وتلائم ذوقه ، وتعبر عن قيمه وأفكاره .

وعلى ذلك يمكننا أن نقسم تاريخ حياة الأغنية الشعبية إلى ثلاثة مراحل :

الأولى : النشأة والتكوين

الثانية : النمو

الثالثة : الاختيار أو الانتقاء الذى يقوم به المجتمع عن طريق أفراد الذين يؤدون

الأغنية ، والذين يشاركون فى غنائها ، والذين يستمعون إليها ، وهى المرحلة التى نعرف فيها الأغنية كاملة مرددة على ألسنة الناس .

المرحلة الأولى : النشأة والتكوين

لعله من المفترض أنه لابد أن يكون هناك بداية للأغنية ، كما أنه من المفترض أيضا أن يكون لها أصل يمكن أن نقول أنه هو الذي نشأت منه . ولقد قيل أن النصوص المتنوعة التي تميز الأغنية الشعبية ، سواء كانت نصوصا شعرية ، أو موسيقية ، والتي اشترك في تكوينها عناصر عدة ، ما هو إلا تدهور أو انحطاط لنص أصلي مفترض ، وذلك بسبب اعتماد المغنى على ذاكرته ، أو الاعتماد على الذاكرة عامة . وذهب الذين رأوا هذا الرأي إلى أن القدرة الإبداعية حق مقصور على الموهوبين من الأفراد المتعلمين المدرسين أكثر مما هي حظ مشترك بين الأفراد الموهوبين فحسب ، سواء كانوا متعلمين أو غير متعلمين .

إن النسيان يؤدي دون شك ، دورا كبيرا في عملية الانتقال الشفاهي ، وقد قاست كثير من الأغاني من ذلك . ولكن ليس النسيان هو السبب الوحيد الذي يؤدي إلى التنوع أو الاختلاف والنمو أو التدهور ، ذلك أننا يمكن أن نجد أكثر من أغنية على درجة واحدة من الجودة ولكنها في حقيقتها نصوص مختلفة لأغنية واحدة ..

المرددون : هَا اسْتَنَاهُ .. هَا اسْتَنَاهُ

هَا اسْتَنَاهُ لَحْدٌ مَا يَبْجِي هَا اسْتَنَاهُ^(١)

المغنى : إِنْسَانٌ طَيِّبٌ جَلْبِي رَاثُو ..

مُخْلِصٌ وَأَهْلُهُ عَلَيْهِ رَاثُو ..

إِدِّيْتُ لَهُ جَوَابَ وَإِدَانِي رَاثُو ..

وَلَحْدٌ مَا يَبْجِي ..

المرددون : هَا اسْتَنَاهُ ... هَا اسْتَنَاهُ

هَا اسْتَنَاهُ لَحْدٌ مَا يَبْجِي هَا اسْتَنَاهُ

(١) هَا اسْتَنَاهُ : سأنتظره ، لحد ما : إلى أن ، يَبْجِي : يأتي ، يحضر .

المغنى : كَتَبْتُ لَهٗ بِأَوْضُبٍ وَبِاحْضُرٍ
وَهُوَ كَتَبَ لِي نَعَمْ حَاضِرُ
أَنَا جَاءَ عَنْ جَرِيبٍ حَاضِرُ
وَلَحَدَّ مَا يِيجِي ..

المرددون : هَا اسْتَنَّا .. هَا اسْتَنَّا
هَا اسْتَنَّا لَحَدَّ مَا يِيجِي هَا اسْتَنَّا
المغنى : وَأَنَا مُشْ مُمَكِّنْ أَثْرُكْ وَأَنْسَى
لَوِيسْمَلِيَّوْنَ رِجَالِ وَنَسَا
وَحْشَانِي جَعِدْتَاهِ الْوَنَسَا
وَلَحَدَّ مَا يِيجِي ..

المرددون : هَا اسْتَنَّا .. هَا اسْتَنَّا
هَا اسْتَنَّا لَحَدَّ مَا يِيجِي هَا اسْتَنَّا^(١)

فهذه الأغنية تعتمد أساسا على اللحن الشائع في مصر كلها مرتبطا بأغنية شعبية شهيرة هي :

خُذْنِي مَعَاكَ .. خُذْنِي مَعَاكَ
خُذْنِي مَعَاكَ إِذَا كُنْتُ مَسَافِرْ خُذْنِي مَعَاكَ^(٢)

وقد نظم على منوال هذه الأغنية ، كثير من الأغاني كهذه الأغنية أيضاً :

المرددون : فِي الْجَمَالِ .. فِي الْجَمَالِ
فِي الْجَمَالِ .. عُمَرَى مَا رَيْتُ زَيْكَ فِي الْجَمَالِ

(١) جلي : قلى ، راده : يريده ، يرغب فيه ، عليه راضو : رضوا عنه ، أورا ضين عنه ، اديت (بتشديد الدال) : أعطيت ، أداني : أعطاني ، رادو (بتشديد الدال) : ردوا ، بأوضب : أجهز ، وهو (بتشديد الواو) : وهو ، جاي : قادم ، عن جريب : عن قريب ، قريبا ، مش ممكن : مستحيل . ونسا : ونساء ، جعدناه : جلساته ومسامراته ، الونسا : التي تونس .

(٢) خذني معاك : خذني معك .

المغنى : أَحِبُّ مُحَمَّدٌ وَأُرِيدُ عَلَى ..

وَاللّٰى جَدَّامِى وَاللّٰى وَارِدٌ عَلَى ..
كُلِّ الْجَمَالِ وَارِدٌ عَلَى ..

وَعُمْرِى مَارِيتُ زَيْكَ ..

المرددون : فِى الْجَمَالِ .. فِى الْجَمَالِ

فِى الْجَمَالِ .. عُمْرِى مَارِيتُ زَيْكَ فِى الْجَمَالِ

المغنى : أَنَا حَبِيبَتُكَ وَجَلْبِى انشَغَلْ

وَأَنَا جَلْبِى انشَغَلْ بِهَوَاكَ

تَجُولُ وَجَفُوا لى عَشْرَةَ نَاسَانَا

وَأَنَا اجُولُ دَا كَذَابٌ وَخَانَ الْعِشْرَةَ نَاسَانَا

فَايْتُ بَلَدِى عِشْرِينَ سَانَا

وَعُمْرِى مَارِيتُ زَيْكَ

المرددون : فِى الْجَمَالِ .. فِى الْجَمَالِ

فِى الْجَمَالِ .. عُمْرِى مَارِيتُ زَيْكَ فِى الْجَمَالِ

ويضيق المقام هنا عن ذكر كل النصوص التى تتخذ من هذا اللحن أساسا لها فهناك

مظالم .. مظالم .. يَامَا نَاسُ عَ الدُّنْيَا مَظَالِمٍ ، وَيَوْمَ الْعِيدِ .. يَوْمَ الْعِيدِ .. عِيدٌ عَلَى
أَمَّكَ يَوْمَ الْعِيدِ ، وغير ذلك كثير .

وفى مثل هذه النصوص ، لا يستطيع أحد أن يقطع أيها الأصل ، أو الأقرب إلى

الأصل المفترض أو تطور له ، وأيها يشئ بعوامل التدهور أو يحمل علامات الذبول .

إن الأسلوب الذى تبدع به الأغنية الشعبية ، لا يختلف فى جوهره عن الأسلوب

(١) . عمرى ماريت زيك (بتشديد الپاء) : لم أر فى حياتى مثيلا لك ، الى جدامى : الذى أمامى ،

وارد على : الذى يأتى الى ، أو يرد على ، وجلبى انشغل : أصبح قلبى مشغولا بك ، تجول : تقول ، وجفوا

لى : وقفوا لى ، ناسانا : ناسى أنا ، أهل أنا ، دا كذاب : انه كذاب ، ناسانا : نسينا ، فايت : تركت ،

عشرين سانا : عشرون سنة .

الذى يبدع به فنان فرد ، قصيدة من الشعر ، وعلى ذلك يمكننا أن نفترض أن فكرة ما جاءت لإنسان ما ، قام هو باختيارها ، وتجربتها ، وربما استغرقت منه يوما أو شهرا أو أكثر أو أقل ، قبل أن يصل إلى الشكل النهائي لها . وهنا لابد من وقفة إذ أن الأمر ليس بهذه البساطة ، فهناك اختلاف أساسي بين الأسلوبين ، فعلى حين تكون عملية الخلق والتكوين معتمدة على إنسان واحد في الفن الخاص ، فإنها في الفن الشعبي مسئولية عدة أجيال ، ولا يمكن أن تصل إلى شكلها النهائي أبدا ، حتى يأتي الجامع ليدون نتاجها الموجود بين الناس ، وحتى في هذه الحالة ، سوف يظل لهذا الناتج وجوده المستقل عما دون أو سجل .

على أية حال ، لقد سبق لنا أن أشرنا إلى الاتجاهات المختلفة التي تفسر أصل الأغنية الشعبية والتصورات التي تحيط بنشأتها ، ومن الذين قاموا بتأليفها ، وكيف تتقل بين الناس شفاها ، وقد يفسر البعض ممن لا يعرفون خصائص المجتمعات الشعبية ظاهرة التناقل الشفاهي تفسيراً غير صحيح ، فالمؤرخ الذي اعتمد الاعتماد على الوثائق المدونة ، والمخطوطات ، والثقة في الشواهد الأثرية الشاحصة ، والآثار المادية الباقية للأفراد والمجتمعات ، قد لا يحترم الدليل الذي يعتمد على النصوص الشفاهية التي تحفظها الذاكرة ، وقد يشك فيها شكاً عميقاً ، وهو في ذلك مخطئ إلى حد كبير إذ أن كل من مارس العمل الميداني ، يعرف القدرة الفائقة التي يتمتع بها المغنون والرواة على حفظ أغانيهم ، وحكاياتهم ، والدقة الكبيرة في تذكر كثير من التفاصيل الصغيرة .

ولعل أقرب الأمثلة التي يمكن أن يستشهد بها هنا ، رواية السير الشعبية والأغاني القصصية الطويلة ، ففي السيرة الهلالية يبدأ راوي السيرة على النحو التالي :

وَأَصَلُّى	وَاحِبُ	اللّٰى	يَصَلُّى	عَلَى	النَّبِىِّ
نَبِينَا	الْهَضَابِىِّ	مِنْ	الْ	غَزَاةٍ	وَجَارَهَا
يَا لَوْلَا	النَّبِىِّ	لَمْ	كَانَ	شَمْسٍ	وَلَا جَمَرٍ
وَلَا كَوْكَبٍ	يَضْوِى			عَلَى	الْوَدَيَّانِ

أَهْيَيْ عَلَى أَمْرًا مَافَاتُوا نَزِيلُهُمْ
يَامَاتُوا وَعَاشُوا مَاجَالُوا الزَّمَانُ تَعَبَانُ
أَهْيَيْ عَلَى أَمْرًا كَانُوا مَعْدَنِ النَّسَبِ
أَهْيَيْ عَلَى أَمْرٍ وَأَجُولُ جُضْدَانُ
وَلَا كُلُّ مِّنْ جَالٍ يَا فَلَانُ أَنْتَ صَاحِبِي
دَا السَّنْ يَضْحَكُ وَالْجُلَيْبُ مَلَانُ
يَادِنِيَا غُرُورَهُ لَا أَمَانٍ لَهَا
لُجْلِبُ تَجْلِبُ كَمَا الدُّوَلَابُ
بَثْفُوتِ عَلَى الْأَخِينِ تَأْخُذُ خِيَارُهُمْ
وَلَا تَخْلَى إِلَّا الْخَائِبِ النَّدْمَانُ^(١)

ويستمر الراوى يسرد سردا ، وغناء فى رواية هذا الجزء من السيرة الهلالية :
« مَا جَالُ أَبُو رَبِّا الْحِجَازِى سَلَامَةً :
كِدِبُ مِّنْ جَالِ الدُّنْيَا تَدُومُ لِي . .
صَدَجُ مِّنْ جَالِ الزَّمَانِ غَدَارُ . .
يَا مَا نَاسُ كَانَتْ مِّنِ الْأَرْزَاجِ وَحَايِزَةٍ . .
وَسَاعِيَةٌ مَا مَاتَتْ مَا طَالَتْ الدُّفَانُ^(٢) . .

لَمَّا رَكِبَ أَبُو زَيْدٍ وَطَلَعَ مِنْ ثُونَسَ ، عَلَى ذِمَّةٍ يَجِيبُ لَهُمْ دِيَّةَ الْعَيْدِ ، رَكِبَ

(١) جمر : قر ، أهْي : أحيى ، وأرثى ، أمرا : أمراء ، مافاتوا : لم يتركوا ، نزيلهم : ضيفهم .
ياماتوا ياعاشوا : أى سواء عاشوا أوماتوا لايشكون من الزمان وغدوره ، وأجول جصدان : وأقول
قصائد من الشعر فى مدحهم ، من جال : من قال ، والسن : الفم ، الجليب ملان : القلب ملئ بالكره
والحق ، تجلب : تقلب (تجلب الثانية بتشديد اللام) ، كما الدولاب : كالساقية ، بثفوت : تمر ، على
الاخين : على الأخوين ، تأخذ : تأخذ ، خيارهم : أحسنهم ، ولا تخرى : ولا تترك .
(٢) صدج : صدق ، الأرزاخ : الأرزاق ، حايزه : حاتره .

فَضَلْ يَخْبِطُ . . يَخْبِطُ (١) وَهْمَهُ مِشْرِطِينَ وَيَّاهُ . . إِنْ جِيتَ مِنْ غَيْرِ وَلَادَ أُخْتُكَ . .
إِلَى مَعَاهُ حَاجَهُ يَضْرِبُكَ بِيهَا . . أَوَّلُ مَارِسَى عَ الْجَازِ . . جَالَتْ عِزُّهُ يَاعَرَبُ . .
لِنْتُ الْعَرَبُ كُلَّتْهَا ، وَفَرَجَتْ عَلَيْهِمُ اللَّحْمَةُ ، وَجَالَتْ لَهُمْ مَا حَدِّثُ يَأْكُلُ اللَّحْمُ إِلَّا
بِالْأَمْرِ (٢) . . إلخ .

وليس من الصعب أن نذكر أمثلة أخرى كثيرة ، ولكنى أعتقد أن ما ذكرناه كاف
للدلالة على أنه يمكن الثقة بالمأثورات الشفاهية ، وبذاكرة الرواة والمؤدين المهرة أيضا .

هذا ، بالإضافة إلى أن هناك حقيقة يعرفها الذين أتبع لهم الاختلاط بمن
لا يعرفون القراءة والكتابة ، أو هؤلاء الذين لا يستخدمون الكتابة في تسجيل الأشياء
التي تعودنا على تسجيلها خوفا من نسيانها ، وهي أن ذاكرتهم أكثر قدرة على الاختزان
والتركيز والتذكر ممن يعتمدون على الكتابة . وسوف يدهش المرء عندما يسمع من مغنٍ
هرم ، حكاية عن أحداث وقعت منذ فترة طويلة . كما أن كثيرا من المغنين والرواة يرون
أن نقل المواد التي لديهم كما استمعوا إليها تماما أمر يرتبط بالأمانة ، ومن ثم يحرصون
حرصا شديدا على أن يتحروا الدقة فيما يروونه أو يغنونه . هذا بالإضافة إلى أنه في حالة
الأغنية الشعبية خاصة ، يقوم الإيقاع الموسيقي بدور رئيسي كعامل مساعد على التذكر .
ويحدث عادة عندما يسأل جامع الفولكلور أحد الرواة أو المغنين عما إذا كان
يستطيع رواية حكاية معينة ، أو أداء أغنية ما ، فإن الإجابة غالبا ما تكون أنه يستطيع

(١) يخبط : يحد في السير .

وهمه (بتشديد الميم) : وهم ، وياه : معه ، جيت : جئت ، إلى معاه : من معه .
أول مارسى ع الجاز : أول من التى به كانت الجازيه .
كلتها : كلها .

فرجت (بتشديد الراء) : وزعت أو قسمت .

وجالت لهم ... : وقالت لهم الا يأكل أحد من اللحم .

(٢) انظر النص كاملا في دراسة الكاتب : المأثورات الشعبية الأدبية - دراسة ميدانية في محافظة الفيوم .

رسالة دكتوراه لم تطبع ١٩٦٩ ، جامعة القاهرة .

ذلك ، وأنه يروى الحكاية ، أو يؤدي الأغنية كما سمعها بالضبط ، أو كما تلقاها تماما .
 إن كلمات الأغنية تتنوع من مكان إلى آخر ، ومن فرد إلى آخر ، ولكن الجانب
 الموسيقى يظل إلى حد كبير ثابتا ، وقد أدى ذلك إلى أن تحيط ظلال من الشك بمدى
 الثقة بالنص الشعري للأغنية بشكل خاص وقد تدفع مثل هذه الملاحظات ، جامع
 الأغنية الشعبية ، ودراستها ، إلى أن يعلقا قيمة كبيرة على دقة المادة المسجلة ، ومدى
 جدارتها في أن يوثق بها ، ولكن الحقيقة التي يجب أن تكون ماثلة في الذهن ، هي أن
 الاهتمام بما تحمله الأغنية من معلومات ، أو إشارات تاريخية أو اقتصادية أو اجتماعية أو
 غير ذلك ، إنما هي أمور تخص دارسي العلوم الإنسانية على اختلافها ، أكثر مما تهتم
 دارس الفولكلور أساسا ، ومع ذلك فإن مقارنة نص شفاهي مسجل حديثا ، بنص
 مدون يعود إلى سنوات مضت سيثبت لنا أن الاختلافات بينها ليست بذات أهمية
 كبيرة ، كما أنها لا تؤثر على مضمون النص في أغلب الأحيان وعلى ذلك ، فإننا يمكن
 أن نسترشد بالمواد المدونة ، سواء كانت شعرا شعبيا ، أو مواويل ، أو أغاني شعبية ، أو
 غير ذلك من أشكال فولكلورية ، لكي نرى إلى أي حد يصل الاختلاف ، وبين أيدينا
 عدة نصوص لسيرة الزير سالم^(١) ، بعضها مدون والبعض الآخر مازال يروى .

يبدأ النص المدون على النحو التالي :

- | | |
|-----------------------------------|--------------------------|
| ١ - أول قولنا نستغفر الله | إله العرش رب العالمين |
| ٢ - إله خلق السماء ويا الأراضى | بلا عمدان وهما راكزين |
| ٣ - وخلق الأرض على الصخرة الكبيره | بظهر الحوت ع الما عابمين |
| ٤ - وأما البحر على القدرة المشيده | ومن فوقه التجوم السافلين |

(١) انظر قصة الزير سالم - مطبعة شاهين القاهرة ١٢٨٨ هـ . وديوان الزير مكتبة العرفان بيروت ١٩٣٣
 وانظر أيضا للمؤلف « المآثورات الشفاهية الأدبية دراسة ميدانية في محافظة الفيوم » ملحق النصوص رقم (٢)
 الخاص بالحكايات والسير . وسوف أستشهد هنا أيضا بجزء من نص جمعته حديثا للسيرة نفسها ، من مجموعتي
 الخاصة .

(٣) ع الما : ع الماء .

أَنَا أَمْدَحُ نُورًا هُوَ ضَاوِي الْجَبِينِ
حَكَمْتُ الْكُونَ كُلَّهُ أَجْمَعِينَ
حَكَمْتُ الْكُونَ كُلَّهُ أَجْمَعِينَ
وَمِنْ وَادِي النَّحَاسِ جُونِي طَابِعِينَ
..... وَيَابَنِي ظَنِينَ

٥ - وَمِنْ بَعْدِ الْكَلَامِ فِي حَقِّ رَبِّي
٦ - يَقُولُ التَّبَعِي الْمَلِكُ الْيَمَانِي
٧ - حَكَمْتُ بِلَادَ السُّنْدِ وَبِلَادِ الْهِنْدِي
٨ - حَكَمْتُ بِلَادَ السُّنْدِ وَبِلَادِ الْهِنْدِي
٩ بِلَادَ أَبُو الشَّامِ
١٠ - بِلَادَ الْأَفْرِجِ وَبِلَادَ ..

(يَنْقُطُ النِّصْحُ هُنَا)

أَسَاسُهُ بِأَرْبَعِ عِمْدَانِ عَالِيَيْنِ
قَوَالِبُهَا ذَخَائِرُ غَالِيَيْنِ
بِشَبَائِكِ بِطِيقَانِ هَاوِيَيْنِ
سَرَارِي بِيضُهُ بِشُعُورِ سَائِلِيْنَ
غَيْرِ الْفَيْنِ جَارِيَةٍ خَادِمِينَ
عَلَى الْخَيْرَانِ اللَّيِّ رَاكِزِينَ
خُمْسِمَايَه عَامَ وَأَنَا مِثْلُطْنِينَ
أَتَابِي الدَّهْرَ غَدْرَاتُهُ قَرِيبِينَ
أَتَيْتَنِي بِاللَّيَالِي الْمُرْغَبِينَ

.....
١١ - وَمَعَاجِنِ الْقَصْرِ طِينَةُ الزَّعْفَرَانِ
١٢ - وَعَلَيْتُهُ عَلَى سُورِ الْمَدِينَةِ
١٣ - وَحِزْمَةٍ مِنَ السَّرَارِي أَلْفِ بِيضَةٍ
١٤ - ثَلَاثَةِ آلَافِ عَبْدٍ مُشْتَرَاتِي
١٥ - مَائَتَيْنِ وَزِيرٍ لِلْخِدْمَةِ بَتَاعِي
١٦ - وَعِشْتُ مِنَ الزَّمَانِ خُمْسِمَايَه
١٧ - وَأَحْسِبُ الزَّمَانَ يَدَانِ دَائِمِ
١٨ - أَلَا يَادَهُرُ مَالِكٌ وَمَالِي

(٥) نورا هو : نوره هو أى الرسول عليه الصلاة والسلام .

(٧) بلاد الهندى : بلاد الهند .

(٨) جوني : جاءوني .

(١١) معاجن القصر : المادة التى شيد بها القصر أو الطين الذى أشيد به ، قوالبا ذخاير : قوالبا نفيسه .

(١٢) عليته (بتحديد يد اللام) : جعلته عاليا بطبقان هاويين : طاقات يأتي منها الهواء العليل .

(١٣) حزمة : مجموعة ، بيضة : بيضاء ، شعور سائلين : شعور مسترسلة .

(١٤) مشتراتى : اشتريتهم .

(١٥) مائتين : مائتين للخدمة ، بتاعى : لخدمتى .

(١٧) يدان دائما : يظل دائما ، أتأبى أن : وإذا بى أتبين .

- ١٩- وَصَارَ الْمَلِكُ الْيَمَانِي يَبْكِي
 ٢٠- أَلَا مَا قَالَ وَزِيرُ الْإِنْكِشَارِي
 ٢١- تَبْكِي لِيهِ يَا أَعَزُّ الْمُلُوكِ
 ٢٢- لَأَحَدٌ مَاتَ وَلَآلِكَ حَدٌّ غَائِبٌ
 ٢٣- إِنْ كَانَ سُلْطَانُ عَاصِي بَسُّ قُلُوبِي
 ٢٤- أَلَا مَا قَالَ لَهُ الْمَلِكُ الْيَمَانِي
 ٢٥- هَاتِ الرَّمَانَ هَيَّا يَا وَزِيرُ
 ٢٦- جَابُوا الرَّمَانَ بَقِيَ عِنْدَ الْيَمَانِي
 ٢٧- أَلَا مَا قَالَ لَهُ الْمَلِكُ الْيَمَانِي
 ٢٨- أَيَا رَمَانٍ إِضْرَبْ لِي رَمْلَ صَادِقٍ
 ٢٩- وَبَيِّنْ لِي أَنَا الْأَحْلَامُ بِتَوْعِي
 ٣٠- أَنَا نَائِمٌ يَا رَمَانُ الْبَوَادِي
 ٣١- حِلِمْتُ الْحِلْمِ أَقْلَقْنِي مِنْ مَنَامِي
 ٣٢- بَاشُوفِ الْكُونِ أَظْلَمَ عَلَيْهِ
 ٣٣- وَشُفْتُ النَّارَ تَهَبُ فِي الْقُصُورَةِ
 ٣٤- وَشُفْتُ الرَّعْدَ يَرْعُدُ عَلَى الْمَدِينَةِ
 وَدِمُوعُهُ فَوْقَ خَدِّهِ دَافِقِينَ
 وَزِيرُ الْمَمْلَكَةِ إِلَيَّ عَلَى الْيَمِينِ
 وَدِمُوعَكَ فَوْقَ خَدِّكَ دَافِقِينَ
 وَلَا فُرْقَةَ وَلَا أَحْبَابَ غَائِبِينَ
 أَجِيبْ رَأْسُهُ وَأَنْتُمْ قَاعِدِينَ
 فَاسْمَعْ يَا وَزِيرُ إِلَيَّ عَلَى الْيَمِينِ
 يَفْسِّرْ لِي أَحْلَامَ مُرْعِبِينَ
 وَصَارَ الْمَلِكُ فَوْقَ فِرَاشِهِ وَاقِفِينَ
 يَقُولُ عَنْهُ . . عَيَّوْهُ الْأَوَّلِينَ
 وَخَلَّى الرَّمْلَ يَطْلَعُ نَاطِقِينَ
 لَأَنِّي أَحْلَامِي أَتُونِي مُرْعِبِينَ
 يَنْصَبُ اللَّيْلُ وَاللَّيْلُ مُظْلِمِينَ
 أَقْلَقْنِي وَالنَّاسُ نَائِمِينَ
 وَصَارَ الْقَصْرُ كُلُّهُ مُظْلِمِينَ
 وَلَا حَدَّثَ حَدَايَا مُسْعِفِينَ
 وَدَى الرَّعْدُ جَانِي مُرْعِبِينَ

(٢١) تبكى له : لماذا تبكى .

(٢٢) لأحد .

(٢٣) بس قل لي : قل لي فقط . أجيب : آتى لك أو أحضر لك ، الرمال : ضارب الرمل .

(٢٦) كابو : أحضروا بقى : أصبح .

(٢٨) خلى : اجعل .

(٢٩) الاحلام بتوعى : أحلامي .

(٣٢) باشوف : أرى ، عليه (بتشديد الباء) : على .

(٣٣) شفت : رأيت في القصوره : في القصور ، ولاحدث : ولا يوجد ، حدايا : عندى ،

٣٤- دى (بتشديد الباء) : دوى ، جاني : جاءنى .

- ٣٥- وَشَفَّتِ السَّيْلَ سَائِلَ عَلَى الْمَدِينَةِ وَغَطَّى عَلَى الْجِبَالِ الرَّاسِخِينَ
 ٣٦- فَكُنْتُ مِنَ الْمَنَامِ مَرْغُوبٌ خَافٍ شَعْرَ رَأْسِي وَدَقْنِي شَائِبِينَ
 ٣٧- وَهَذَا الْحَلَمُ أَنَا شَفُّهُ بَعْنِي وَبَطُولِ اللَّيْلِ وَأَنَا خَائِفِينَ
 ٣٨- فَضَرَبَ الرَّمْلَ رَمَّالِ الْبَوَادِي فَطَلَعَ الرَّمْلَ حُرُوفُهُ نَاطِقِينَ
 ٣٩- قَالَ لَهُ يَا مَلِكُ عَرَفْتَ حِلْمَكَ وَدَى الْأَحْلَامِ كُلِّهَا ظَاهِرِينَ
 ٤٠- لَكِنْ يَا سَيِّدِي أُعْطِنِي أَمَانَكَ أَمَانَ اللَّهِ وَلَا تَكُنْ خَائِبِينَ
 ٤١- قَالَ لَهُ يَا مَلِكُ اسْمَعْ كَلَامِي كَلَامَ الصَّدَقِ بِخَزِي الْكَاذِبِينَ

أما النص المسجل حديثاً فيبدأ على النحو التالي :

كَانَ فِي سَالِفِ الْعُصُورِ الْقَدِيمَةِ ، رَجُلٌ مَلِكٌ مِنَ الْمُلُوكِ الْقَدَامِ ، يُسَمَّى حَسَّانُ الْيَمَانِيِّ وَكَانَ رَاجِلٌ حُكْمُهُ اسْتَمَرَ مِنْ مَشْرِقِ الْأَرْضِ وَمَغْرِبِهَا ، وَكَانَ تَحْتَ حُكْمِهِ مِيتٌ حَاكِمٌ ، وَكَانَ يُسَمِّيهِمُ السُّلَاطِينُ ، أَوْ كَانَ يُسَمِّي الْحَاكِمِ مِنْهُمْ سُلْطَانًا ، وَعَاشَ مِنَ الزَّمَانِ خُمُسَ مِيتَ سَنَةٍ وَكَانَ رَاجِلٌ مِنَ اللَّيْلِ يَتَنَبَّأُ بِاللَّيْلِ يَحْصِلُ فِي الْأَيَّامِ الْمُقْبِلَةِ ، وَكَانَ يَقْرَأُ فِي كُتُبِ قَدِيمِهِ سَمَآوِيَّةٍ أَوْ غَيْرِ سَمَآوِيَّةٍ ، وَكَانَ يَأْخُذُ مِنْهَا بَعْضَ مَلَاحِمٍ ، يَكْتُبُهَا لِلْأَجْيَالِ ، حَتَّى إِنَّ النَّاسَ كُلَّ مَا كَانَ يَظْهَرُ ظَاهِرَةً أَوْ اخْتِرَاعَ جَدِيدٍ ، أَوْ أَى شَيْءٍ غَرِيبٍ ، يَضْرِبُوا بِهِ الْمَثَلَ وَيَقُولُوا « أَهْوَ دَا الزَّمَانِ الَّذِي قَالَ عَلَيْهِ حَسَّانُ الْيَمَانِيِّ ، وَكَانَ لَهُ وَزِيرٌ مِتَّخِذُهُ مُسْتَشَارًا لَهُ ، فَدَخَلَ عَلَيْهِ فِي يَوْمٍ مِنَ الْأَيَّامِ ، فَوَجَدَهُ يَبْكِي يَغْنَى بِشَعِيرٍ ، أَشْعَارُ حُزْنٍ ، وَيَقُولُ :

- ١ - أَوَّلُ قَوْلِنَا أَسْتَغْفِرُ اللَّهَ إِلَهَ الْعَرْشِ رَبُّ الْعَالَمِينَ
 ٢ - إِلَهَ خَلَقَ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ بِلَا عِمْدَانٍ وَهَمَّةٍ رَاكِزِينَ
 ٣ - وَأَمَّا الْأَرْضُ عَلَى الصَّخْرَةِ الْكَبِيرَةِ بِظَهْرِ الْحُوتِ عَلَى الْمِيَّةِ عَائِمِينَ
 ٤ - وَأَمَّا الْبَحْرُ عَ الْقُدْرَةِ الشَّدِيدَةِ وَمِنْ فَوْقِهِ النُّجُومُ الْعَالِيْنَ

(٣٩) ودى : وهذه .

(٢) وهمه (بتشديد الميم) : هما .

(٣) الميه (بتشديد الباء) : الماء .

٥ - وَمِنْ بَعْدِ كَلَامِي فِي حَقِّ رَبِّي
 ٦ - أَلَا مَا قَالَ الْمَلِكُ التَّبِعْ أَلِيمَانِي
 ٧ - حَكَمْتُ بِلَادَ السُّدُودِ الْهَنَادِي
 ٨ - حَكَمْتُ الْكُؤُنِ وَالسَّبْعَةَ الْآبَاحِرِ
 ٩ - وَعِشْتُ مِنَ الزَّمَانِ خُمْسٍ مِثِ
 ١٠ - مَا بَحَسِبَ الزَّمَانُ تَنَّهُ دَائِمِ
 ١١ - فَلَخَلَّ عَلَيْهِ وَزِيرُ الْإِنْكَشَارِي
 ١٢ - وَقَالَ لَهُ يَتَبَكَّى لِي يَا مَلِكُنَا
 ١٣ - هُوَ حَدَّ مَاتَ ، وَالْأَ حَدَّ غَايِبِ
 ١٤ - إِنْ كَانَ عَصَاكَ يَا مَلِكُنَا
 ١٥ - فَقَالَ الْمَلِكُ لِأَحَدٍ مَاتَ
 ١٦ - وَلَكِنْ حِلْمْتُ حِلْمَ أَقَلَّتْ مَنَامِي
 ١٧ - إِخْضَرُ لِي رَمَالِ الْبَوَادِي
 ١٨ - فَرَاخُ الْإِنْكَشَارِي جَابَ رَمَالِ الْبَوَادِي
 ١٩ - فَقَالَ حِلْمْتُ بِأَنَّ النَّارَ هَبَّتْ فِي الْمَدِينَةِ
 ٢٠ - حِلْمْتُ إِنْ النَّارَ هَبَّتْ فِي الْمَدِينَةِ
 ٢١ - وَوَجَدْتُ النَّارَ دَخَلَتْ فِي قُصُورِي

أَنَا أَمْدَحُ نُورَ ضَاوِي الْجَبِينِ
 حَكَمْتُ الْكُؤُنِ كُلَّهُ أَجْمَعِينَ
 وَوَادِي النَّجَاشِي أَتُونِي مَتَابِعِينَ
 وَمِثِ سُلْطَانٍ لِحُكْمِي طَائِعِينَ
 خُمْسَ مِيتَ عَامٍ وَأَنَا مُتَسَلِّطِينَ
 أَتَارِي غَدَرَاتِ الزَّمَانِ قَرِيبِينَ
 وَزِيرِ الْمَمْلَكَةِ إِلَيَّ عَ الْيَمِينِ
 وَيَا أَبْكَأَكَ يَاعِزُّ السَّلَاطِينِ
 وَالْأَ حَدَّ مِنَ الْحُمَامِ عَائِينَ
 أَجِيبُ لَكَ رَأْسَهُ مَعَ الشَّقَّةِ الْيَمِينِ
 وَلَا حَدَّ عَصَانِي وَلَا حَدَّ لِي مِنَ الْغَائِبِينَ
 وَصَبَحْتُ مِنْهُ مِنَ الْمَرْعُوبِينَ
 يَكُونُ لِأَخْلَامِي مُفَسِّرِينَ
 إِيَّاهُ هِيَّةَ أَخْلَامِكَ الْمُرْعِينَ
 وَكَانَ اللَّيْلُ سَابِلَ عَ الْجِبَالِ الرَّاسِخِينَ
 وَكَانَتْ النَّاسُ كُلُّهَا نَائِمِينَ
 وَلَا كَانَشٍ عِنْدِي حَدَّ مِنَ الْمُسْعِفِينَ

(٧) ويا : مع ، الهنادي : بلاد الهمود ، وادي النجاشي : بلاد الحبشة .

(٨) السبعة الآبَاحِر : البحور السبعة ، مِثِ (بكسر الميم وتشديد الياء) : مائة .

(١٠) ما بحسب : كنت أظن ، تنه (بتشديد النون وضمها) : سيظل دأيم : دائما ، مستمرا ، أتاري :

ولكني رأيت

(١٢) إيه : ماذا .

(١٨) إيه هيه : ما هي .

(١٩) سابل ع الجبال : أرض سدوله على الجبال أويكسو الجبال .

(٢١) ولا كانش : ولم يكن عندي ، حد : أحد .

- ٢٢- وَهَذَا حِلْمِي يَا رَمَّالَ الْبُوَادِي وَأَنْطَقَ بِهِ وَكُنْ لِي مِنَ الْمُفَسِّرِينَ
 ٢٣- فَضَرَبَ الرَّمْلَ رَمَّالَ الْبُوَادِي فَطَلَّعَتْ حُرُوفُ الرَّمْلِ كُلُّهَا نَاطِقِينَ
 ٢٤- فَلَمَّا فَهِمَهَا رَمَّالَ الْبُوَادِي وَبَرَمُوزَهَا صَارَ مِنَ الْمُعَبِّرِينَ
 ٢٥- قَالَ يَا مَلِيكُنَا إِدْنِي أَمَانَكَ أَمَانَ اللَّهِ يَخْزِي الْخَائِنِينَ
 ٢٦- فَقَالَ الْمَلِكُ أَعْطَيْتَكَ أَمَانِي.. أَمَانَ اللَّهِ وَلَا تَكُونْ خَائِفِينَ

فالمقارنة بين هذين النصين ، بالإضافة إلى النص الثالث المروى أيضاً ، والذي يتميز بالاختصار بالقياس إلى النص المدون الأول ، والنص الثاني المنجل حديثاً سوف توضح لنا أن المضمون العام للنصوص الثلاثة لا يختلف مطلقاً . وأن الاختلافات الموجودة اختلافات لا تمس جوهر القصة ، وإنما تقتصر فقط على بعض الجوانب الثانوية التي تتصل بالإطناب في وصف عظمة حسان اليماني ، وجبروته ، ووصف القصر ، وما كان يتمتع به اليماني من رفاهية ، وعز ، وثراء بالإضافة إلى الإطالة في الحوار بين حسان اليماني ، والوزير في النصين الأولين ، وإهمال هذا العنصر تماماً في النص الثالث*.

(٢٢) رمال (بتشديد الميم) : ضارب الرمل .

(٢٥) ادبني : (تشديد الدال) : اعطني ، الخائنين : الخائنين .

* أول ما نبدي نصلي على النبي
 قال اليماني عشت من الاعوام الف وخمس ميه
 انا باحسب لأن الدهر دام لي
 ويا رمال فسر لي حلومي
 حلمت الرعد يدوي في الجنائن
 حلمت ان مدينة من فوق مدينة
 حلمت القصر اظلم عليه
 ويا رمال فسر لي حلومي
 قال له يا ادبني أمانك
 قال له عليك الأمان ثم الأمان .. يا رمال تقول .. أمان الله ولا تكون خائفين وانا متسلطين : وأنا سلطان ، أتاى الخ .

يهدم : يهدم ، فوقها : فوقها ، سايرة : سائرة ، سيف : من يسعفى .

المرحلة الثانية : النمو

ويقودنا هذا في الواقع إلى معالجة المرحلة التالية في حياة الأغنية ، وهي مرحلة النمو ، ذلك أنها هي المرحلة التي تحمل في ثناياها ، ما أشرنا إليه من تنوع النصوص واختلافها أحيانا وهو ما ينشأ استجابة للدافع على الإبداع لدى الفرد ، والجماعة أيضاً كما أنها تحمل في ثناياها عنصراً آخر هاما هو عنصر الاستمرار الذي يصل الحاضر بالماضي ، ويحافظ على التقاليد المتوارثة . وهناك حقيقة هامة ينبغي أن نشير إليها هنا ، وهي أنه حيث لا تقاليد ، لا استمرار لشيء ، كما أنه حيث لا يوجد استمرار ، لن تكون هناك تقاليد ، فهما أمران مرتبطان ببعضهما البعض تماما . ويمكن لنا في هذا المجال أن نذكر عشرات الأغاني التي تتشرف في أرجاء مصر كلها ، والتي لم يحدث فيها تغيير كبير سواء من ناحية الكلمات أو اللحن ، إذ ظلت مستمرة رغم أنها عاشت في أماكن مختلفة ، وانتقلت عن طريق ماثات المؤدين أما التنوع والاختلاف فهما مشلولان إلى حد كبير عن إنتاج أشكال جديدة ، ذلك أن الأغنية التي تعيش عن طريق الكلمة المنطوقة في جانب من جوانبها ، في حالة تغير مستمر دائما ، ولكن للأسف ليس بين أيدينا مصادر مطبوعة أو مدونة يمكن الرجوع إليها لكي نرصد هذه الخصيصة بشكل مطرد ومازال الأمر معتمدا على الملاحظة الشخصية فحسب .

إن كل مُغَنٍّ سوف يغني الأغاني التي يعرفها ، أو تعلمها من غيره ، ولكنه في الوقت ذاته ، سوف يحدث بعض التغيرات فيما يغنيه ، سواء عن قصد أو عن غير قصد . وسيعتقد دائما أن النص الذي يؤديه هو النص الصحيح ، برغم أن الجامع أو الباحث يمكنها أن يثبتا له ، أنه لا يمكن أن يغني الأغاني نفسها مرتين متشابهتين تماما ، أبدا . ولا يعني هذا في حقيقة الأمر أن الأغنية الشعبية تنمو بطريقة عشوائية ذلك أنها تعتمد في نموها على مجموعة من القواعد والمبادئ التي قد لا تكون واضحة تماما في ذهن المغني ، ولكنها مستقرة في وجدانه وفي عقله دون وعي منه . والأمر هنا

يشبه أمر اللغة تماماً فهي قد خضعت لمجموعة من القواعد في نموها وتطورها ، ولكن معرفة هذه القواعد وتنظيمها جاء في مرحلة متأخرة جداً من حياتها ، عندما بدأ النحاة وعلماء اللغة يحللون أسسها ، وينظمون قواعدها ، ولا يمكن القول في هذه الحالة أن النحاة أو علماء اللغة هم الذين اخترعوا هذه القواعد أو المبادئ ، فكل ما في الأمر أنهم نظموا أشياء موجودة من قبل ، وحاولوا أن يفسروها .

وهنا ينبغي أن نشير إلى حقيقة هامة ، وهي أن مغنى الأغاني الشعبية يهتمون اهتماماً كبيراً بالكلمات أكثر مما يهتمون بالموسيقى ، ولا يعنى هذا أنهم يهملون الجانب الموسيقى - اللحن - ولكن المقصود أنهم عندما يعون الكلمات وعياً كاملاً فإن هذا يتناسب تناسباً مطرداً مع وعيهم باللحن . والحقيقة أن اللحن الموسيقى يلعب دوراً كبيراً في الأغنية ، إذا إنها بدونها تصبح مجرد نص شعري فحسب ، هذا بالإضافة إلى أنه - أى اللحن - أحد الأطر الأساسية تحدد وجودها وتعطيها الحياة .

ويعرف الذين مارسوا العمل الميداني في جمع الأغنية الشعبية أنه يحدث أن يسأل الجامع المغنى ، أو المغنى ، عما إذا كان يعرف أغنية معينة أو موالاً معيناً أو يستطيع أن يؤدي نوعاً معيناً من الأغاني الشعبية كأغاني الحج (حنون الحجاج) أو البكائيات (النداب أو العديد) مثلاً ، وقد تجيب المغنى أو المغنى أن هذا ممكن ، وعندئذ ينتظر من الجامع أن يؤدي فقرة من الأغنية أو الموال ، أو نموذجاً من النوع الذى يسأل عنه ، وهنا قد تجيب المغنى أو المغنى ، أنهما يعرفان هذه الأغنية أو النموذج وسيتيح هذا للجامع أن يسأل عما إذا كان من المعتاد أداء الأغنية أو النموذج بهذا الشكل أو أنه يمكن أدائه بشكل آخر . ومن المألوف أن تكون الإجابة أن الأغنية تغنى بهذه الطريقة أو بهذه الكلمات . ولكن عندما تتوثق العلاقة بين الجامع والمؤدي سيكتشف الجامع أن الأغنية يمكن أن تؤدي بشكل مختلف . ولعل التفسير الوحيد لهذا الأمر هو أن انتباه المغنى أو المغنى يكون مركزاً ، عند سماعها الأغنية أو النموذج الذى يقدمه الجامع ، على الكلمات ، والمضمون العام للأغنية أو الموال ، أكثر منه على اللحن وطريقة الأداء . فإذا أخطأ الجامع في الكلمات ، أو غير في المضمون ، فإن هذا

سيستشير المغنى أو المغنية للتصحيح فورا . وقد يحدث أن يستشير ذلك المغنى - كما حدث معى ذات مرة - لكى يثبت أنه يعرف نفس الأغنية أو الموال ، وعندئذ سيؤدى النص نفسه ، ولكنه قد لا يتنبه إلى أن هناك اختلافا فى بعض الكلمات أو فى اللحن نفسه . ومن المعروف للمتخصصين فى العمل الميدانى فى مجال الأغنية الشعبية أنه يمكن تمييز نوعين من المغنين الشعبيين التقليديين ، فهناك المحافظ على القديم ، المقاوم للتجديد ، والذي يرى فى كل مستحدث بدعة ، ويعيش فى عالمه الذى توارثه دون أن يغير فيه شيئا ، وهذا النوع من المغنين سيكون الأغنية بشكل أو بآخر ، كما استمع إليها ، وكما وعثا ذاكرته ، أو كما وصلت إليه ، محاولا أن يثبت لمن يستمع إليه أنه أمين على النصوص التى يعرفها ، لا يتدخل فيها ، وأن هذه النصوص قديمة جدا ، لكى يكتسب الاحترام لنفسه ، والتقدير لما يؤديه . أما النوع الثانى من المغنين ، فهم الأكثر قدرة على الإبداع ، الذين يجدون فى التعديلات أو الإضافات التى يحدثونها عادة فى الأغنية بشكل غير واع ، متفلسا لقدراتهم الإبداعية .

وهؤلاء المغنون هم الذين تدين لهم الأغنية بنموها ، وتطورها ، إذ أنهم من خلال الإبداع ، وإعادة الخلق ، والتكوين ، يمكنهم إبداع نغمات جديدة ، ونصوص مستحدثة ولكن لا بد من التحرز هنا فى أمرين :

الأول : أنه لا ينبغى أن يفهم أن المغنين ، الذين يتمون إلى النوع الثانى أفضل من المغنين الآخرين الذين تحدثنا عنهم فى النوع الأول ، فكما أن الأغنية الشعبية مدينة للنوع الثانى بنموها ، فإنها مدينة للنوع الأول بالمحافظة على تقاليدها ، واستمرار هذه التقاليد ، وأن هذا هو الأساس الذى اعتمد عليه المغنون المبدعون فى صياغة إبداعهم .

الثانى : أن المغنين المبدعين ليسوا وحدهم ، بإضافاتهم الفردية ، هم الذين يحددون طريق تطور الأغنية أو نموها ، ذلك أن هناك عوامل أخرى تلعب دورها فى هذا المجال ، وهو ما سوف نتحدث عنه عندما نأتى إلى عنصر الاختيار أو الانتقاء . إن التجربة الميدانية فى مجال جمع الأغنية الشعبية ودراستها تشير إلى أن أغلب

المؤدين لا يعون الجانب الموسيقى وعيا كاملا ، كما سبق أن أشرنا ، ونعني بذلك الوعي بالتفاصيل الموسيقية الصغيرة ويبدو أن هذه السمة ، سمة عامة تنطبق على المغنين ، إذ لم أجد مغنيا واحدا يستطيع أداء لحن الأغنية دون كلماتها .

وفي حالة ارتباط الأغنية بالرقص كما في حالة المجردة « والشتيوه » وهي الأغاني التي تصحب رقصة الحجالة ، ليس من الضروري أن يتم الرقص لكي تؤدي هذه الأغاني إذ طالما يتذكر المغنون إيقاع الرقصة ، ومن ثم إيقاع الأغنية ، فإنهم يصبحون قادرين على أدائها . أما إذا نسيت الرقصة والكلمات ، فإنه يصبح من الصعب جدا تذكر اللحن أو الإيقاع .

ويؤدي هذا بنا إلى استنتاج غاية في الأهمية وهو أن التنوع والاختلاف اللذين يمكن أن تتسم بهما الأغاني الشعبية ، إنما يحدثان دونما قصد أو تعمد من المغني ذلك أنه طالما كان غير واع باللحن الذي يؤديه ، فإن أي اختلاف يحدث في أدائه إنما سيكون أيضاً عن غير وعي ، ودونما تعمد من جانبه . ولكننا يجب أن نتحرز هنا من تعميم هذا الاستنتاج ، على جميع الذين يؤدون الأغاني والمواويل ، سواء كانوا محترفين أو غير محترفين . فالحقيقة أن المحترفين يختلفون إلى حد ما عن غيرهم في أن درجة معرفتهم الموسيقية أعلى إلى حد ما من غير المحترفين ، ومن هنا فإننا لا نستبعد أن يكون تنويعهم فيما يقدمونه ، أو تغييرهم سواء انسحب على النص أو اللحن مقصودا في بعض الأحيان استجابة لردود فعل جمهورهم ، واستحسانهم أو استهجانهم ، وتفاعلهم مع النغمة أو ابتعادهم عنها . وهنا يجدر بي الإشارة إلى تجربتي مع أحد المغنين الشعبيين المحترفين الذين سجلت لهم بعض المواويل القصصية ، إذ أن هذا المغني كان يدرك تماما أين ؟ وكيف ؟ ومتى ؟ يستخدم مقاما موسيقيا معينا في أثناء أدائه مما يثبت أنه على قدر من المعرفة الموسيقية ، وخصائص المقامات الموسيقية ، وإن كان هذا لا ينفي أنني سجلت له موالا واحدا مرتين اختلفت بعض أجزاء اللحن فيها . ولما سألته عن سبب ذلك بعد أن أسمعته الأجزاء التي رأيت بمعرفتي الموسيقية البسيطة أن بينها اختلافا ملحوظا ، أرجع ذلك إلى أنه في كل مرة « يُجود » ويختبر نغمات معينة لكي يجتذب جمهوره ، كما أنه في

بعض الأحيان عندما يجد الجمهور متجاوبا معه « يتسلطن » ويكرر الجزء الذى يغنيه فى أكثر من مقام موسيقى رغبة منه فى التأثير فى مستمعيه . هذا بالإضافة إلى حقيقة أخرى لا تقل أهمية عما سبق ذكره وهى أن المغنى يدرك أن بعض جمهوره قد استمع إلى هذا النص قبل ذلك ، أو لعل الجمهور كله قد سمعه أكثر من مرة منه أو من غيره ، ومن ثم فهو يعمد إلى استحداث بعض التغيير - وأكرر هنا - الذى لا يمس الجوهر أو المضمون ، سواء فى جانبه الشعرى أو الموسيقى كى لا يفقد تعاطف جمهوره ، أو تفاعلهم معه .

ولا يعنى هذا بالضرورة أن المغنى المحترف - برغم ما ذكرناه - قادر فى كل مرة على أن يدرك كل هذه الجوانب ، ذلك أنه يسرى عليه ما يسرى على غيره من المغنين ، من أنه دون أن يعى ، ورغبة منه فى الإجادة ، يضيف ، خاصة إذا أحس تجاوب جمهوره معه ، وهو ما تفسره كلمة « يتسلطن » التى ذكرها هذا المغنى ، وهى من الكلمات الشائعة فى أوساط المغنين المحترفين عامة . « سلطن النغم - تعنى جوده وأعطه حقه) وإذا وضعنا فى اعتبارنا أن المغنين المحترفين يغنون عادة ساعات طوالا فى المناسبات التى يؤجرون عليها ، وأنهم يتوقفون عادة أكثر من مرة فى أثناء أدائهم مواويلهم وأغانيتهم لتلقى « النقط » والهبات من جمهورهم ، وأنه مهما كانت مقدرتهم وتحكمهم فى الألحان التى يؤدونها ، وتمكنهم منها ، إلا أنه من الصعب بل يكاد يكون من المستحيل أن نجد مغنيا يغنى نفس الموال أو الأغنية بنفس الطريقة مرتين ، مهما حاول ذلك .

والذى لا شك فيه أن هذا يمكن أن يكشف لنا عن جوانب فى عملية الإبداع مازالت غامضة تحتاج من الدارسين المتخصصين أن يرصدوها وأن يتناولوها بالتحليل . إن هؤلاء المغنين وغيرهم الذين أعطوا الحياة للأغاني الشعبية - فى الجانب الأكبر منها - وبالطبع فإن الذين جعلوها تستمرهم الناس أنفسهم الذين انفعلوا بهذه الأغاني وتفاعلوا معها .

على أننا ينبغى أن نشير هنا إلى جزئية هامة حتى لا يصل بنا الأمر إلى المغالاة فى

تقدير إبداع المغنين وابتكاراتهم ، إذ يحدث أن يكون التنويع ، لمجرد رغبة المغنى فى زخرفة أغنية ، أو أن يستريح قليلا ، ومن ثم يترك الفرصة للموسيقى لى تؤدي الجانب الذى لا يستطيعه ، أو أن تسد الفجوة التى يحس أنها قد تحدث لو أنه استمر وفقا لما تعود . . أو بسبب نسيانه جزءا من الأغنية أو لغير ذلك من أسباب تحتاج إلى دراسة وحدها .

وهنا أيضاً لابد من التنبيه إلى أننا نتحدث عن المغنى الذى يصحبه عازفون يؤدون اللحن المصاحب للأغنية ، وإن كان هذا أيضاً ينطبق حتى على المغنين غير المحترفين الذين يعتمدون على تنعيم أصواتهم فى أداء أغانيهم كما نلاحظ ذلك فى البكائيات . وهكذا فإن التنوع فى الحقيقة مرجعه أساسا إلى الأفراد وقدراتهم ، ولكن ذلك أيضاً محكوم بدقة ، داخل الإطار الذى يرتضيه المجتمع أساسا ، والذى نسميه التقاليد العامة التى تحكم الأغنية شعرا وموسيقى ، والتى يمكن للمغنى المحترف ، أو الموسيقى المحترف أن يدركها . ومن الشائع أن يسمع الجامع أن هذا اللحن هو الذى تغنى فيه الأغنية ، فإذا غناها من يحزم بذلك ، أثبت التحليل الموسيقى أن هناك اختلافا بين النصين الموسيقيين . وبالطبع فإنه من السهل تفسير ذلك ، وإرجاعه إلى السمة الأساسية التى تميز الأغاني الشعبية نصا شعريا ، ولحنا موسيقيا ، وهى أنها تتقل شفاها أساسا .

وسوف يتضح هذا الجانب بشكل أكبر ، إذا أتيج لنا أن نشهد تعاقب مجموعة من الأفراد يغنون أغنية واحدة ، ونعنى بذلك لحنا واحدا ، من ناحية الإطار العام إذ أننا سنكتشف أن اللازمة - وهى المقطوعة التى يبدأ بها ، ثم تتردد بعد ذلك - واحدة ، ولكن الأجزاء الباقية سوف تظل خاضعة لمدى إدراك المغنى للأساس اللحنى ومدى حساسية أذنه ، وقدراته الصوتية على أية حال ، يكاد يكون من المقرر أن نظم الكلمات ، وأداء النص الشعرى ، مجردا من اللحن الموسيقى أمر مألوف بالنسبة للمؤدين ، ولكن العكس ليس صحيحا ، وأقصد بذلك أنه يندر أن يجد الجامع مغنيا قادرا على أداء اللحن الموسيقى ، دون الكلمات . ولا يعنى هذا أن يعزفه على آلة

موسيقية ، فربما لا يعرف المغنى العزف على أية آلة موسيقية ، ولكن أن يؤديه بصوته هو .

وهناك أيضا مصدر آخر للتنوع والاختلاف هو محاولة بعض المغنين تكييف الكلمات التى يغنونها ، لنغمات حديثة شائعة ، وهنا ينبغى أن نضع فى اعتبارنا ما يشه التلفزيون والرياديو كل يوم من أغان يمكن تقليدها ، والنسج على منوالها .
ولست فى الحقيقة فى الموقف الذى يتيح أن أقارن بالتفصيل بين أغنية شعبية تعتمد أساسا على لحن شائع معروف مصدره ، وبين اللحن الأصلى ، ثم بين الأغنية ذاتها وغيرها مما نظم على نفس اللحن ، ولعلى أشير إلى نموذج فقط لهذا النوع من التكيف آملا أن يتوافر أحد الزملاء ممن يتيح لهم تخصصهم الموسيقى أن يدلوا برأيهم العلمى فى هذا الجانب ، على دراسة هذه الظاهرة .

فالأغنية الشائعة :

«إِجْلِيوة فِينْ . . . إِيهْ جَرَى لَه يَاعِينْ ..
كَلْ يَوْمْ أَقُولْ هَا اشُوفْ . . كَلْ لِيلَهْ أَسْتَشَى طَيْفَهْ ..
وقد تحولت إلى أغنية دينية تقول :

إِلْحَزُونَه فِينْ . . . وَالْمَوْقَفْ مِينْ . . . نَظْرَهْ يَا أُمْ هَاشِمْ . . . نَظْرَهْ يَاحُسَيْنْ (١)
إن الملاحظة المبدئية ستكشف أن هناك تشابها عاما ، ولكن التدقيق فى الملاحظة سيؤدى بنا إلى أن نرى أن هناك محاولة قد بذلت لتكييف اللحن للكلمات الجديدة ، وتطويع الكلمات أيضا لكى تناسب الإطار اللحنى .

وعلى الرغم من أن هذا الاتجاه موجود فى بيئاتنا الشعبية ، إلا أنه لا يشكل اتجاها عاما أو سائدا بين المغنين المحترفين أو غيرهم ، ولعل السبب فى ذلك هو أن المغنين يهتمهم بالدرجة الأولى أيضا أن يظهروا أمام مستمعهم أنهم ليسوا أقل من مغنى المدينة ومن ثم فإن كرامتهم تأبى عليهم فى كثير من الأحيان أن يستخدموا نفس الألحان أو نفس الأساليب .

(١) الخلزونة : السيارة أو الاتوبيس

وبالطبع تلعب المميزات الفردية للمغنين دورها في تنوع نصوصهم وطرق أدائهم وهذا هو السبب في أن يسمع الجامع في الميدان من الناس أن أحسن من يغنى هذا النوع المعين من الأغاني «فلان» أو أن أحسن من يقدم هذا الموال «فلان» ومن ثم يعطى هذا التميز للمغنى الحق في أن يقدم أشياء لا يستطيع غيره من ذوى الموهبة المحدودة أن يقدمها ، كما أن الناس يتوقعون دائما منه كل مرة أن يتمتعهم أكثر من المرة السابقة مما يلقي على كاهله عبئا كبيرا في تجويد مادته وامتلاكها ، وإلا فقد مكانته ، ونسى سريعا .

إن الأغاني الشعبية تحيا بين الناس ، ويتناقلها الأفراد ، جيلا بعد جيل ، وهى فى كل ذلك يسرى عليها ما يسرى على الأحياء والأشياء جميعا ، فهى تتعرض على أيدي المغنين البارعين للنمو والازدهار ، وترقد بروافد ثرية ، كما تتعرض على أيدي غير ذوى الموهبة من العاديين للتدهور نتيجة السهو والنسيان وعدم الاهتمام وإخضاعها للأذواق الشخصية والإضافات ، أو أشكال الحذف التى تحدث فى أثناء رحلتها فى الحياة . إنها على أية حال تكتسب حياة وقوة فى أثناء انتقالها بين الناس طالما أدت وظائفها التى يحتاجون إليها وتضعف وتدهور إذا فقدت هذه الوظائف .

المرحلة الثالثة : مرحلة الانتقاء أو الانتخاب

لقد ظل المغنون الشعبيون حتى وقت قريب جدا ، لا يملكون وسيلة لتسجيل أغانيهم ، والاحتفاظ بها ، ومن ثم لم يكن أمامهم إلا أن يغنوها للناس ، فإذا أعجبهم احتفظوا بها وغنوها بدورهم ، أما إذا لم تعجبهم فإنهم ينصرفون عنها . ويعنى هذا أن تلك الأغاني لن تستمر إلا إذا تبناها أناس آخرون غير من يغنونها ، ومن ثم تصبح بعد فترة قصيرة خاضعة لاختبار الجماعة وانتخابها ، تقبلها أو ترفضها ، وتعديل فيها أو تضيف إليها ، ولا بد حينئذ أن تعكس الإضافات أو التعديلات مشاعر الجماعة وذوقها .

إن هذا الانتخاب أو الانتقاء ليس فى حقيقته عملية واعية مدبرة ، أو متفقا عليها بين أفراد الجماعة ، ولكنها فى الحقيقة ثمرة التقاليد التى استقرت لدى الجماعة ، والحدود التى رسمتها لنفسها ولأفرادها . وهكذا ، فإن التغيرات أو التعديلات التى يمكن أن تصادف هوى الجماعة ، وتعبّر عنها ، ستظل موجودة ، وسيعترف بها ، ذلك أن الفاصل فى النهاية ، وكما أكدنا مرارا هو « ذوق الجماعة » الذى يغربل المادة وينخلها مرات عديدة حتى يصل إلى أنقى الأشكال التى تلائمها ، فتلك التغيرات والاختلافات سواء كانت فى النص أو فى اللحن ، مما يخضع لذوق الجماعة هى التى ستبقى ، فى مقابل التغيرات التى قد تعجب الفرد وجده ، فلا يكتب لها البقاء أو الاستمرار .

وإذا أخذنا الأغاني التى تصف جمال الفتاة المثالى ، من وجهة نظر الجماعة الشعبية ، فسوف يتبين لنا كيف يتحكم « ذوق الجماعة » فى اختيار صفات الجمال التى تتفق مع الذوق السائد الذى يريد تحقيق نموذج جمالى لا يختلف فى شأنه أحد .

المغنية : أَنَا جُلْتُ يَا عُرُوسَةَ وَرَيْنِي .. عَلَى حَنَكِكَ وَفَرَجِيْنِي
 جَالِتُ رُوحَ يَامَسْكِينِ .. دَانَا حَنَكِي خَاتِمَ سَلِيمَانَ . يَا عَيْنِي
 المرددات : رَوَّجَ الْجَنَانِي رَوَّجَ بَصْ عَ الْفُسْتَانِ وَانْفَرَجَ
 المغنية : أَنَا جُلْتُ يَا عُرُوسَةَ وَرَيْنِي .. عَلَى شَعْرِكَ وَفَرَجِيْنِي
 جَالِتُ رُوحَ يَامَسْكِينِ .. دَانَا شَعْرِي سَلَبَ جَمَالٍ . يَا عَيْنِي
 المرددات : رَوَّجَ الْجَنَانِي رَوَّجَ .. بَصْ عَ الْفُسْتَانِ وَانْفَرَجَ^(١)
 المغنية : أَنَا جُلْتُ يَا عُرُوسَةَ وَرَيْنِي .. عَلَى عُيُونِكَ وَفَرَجِيْنِي
 جَالِتُ رُوحَ يَامَسْكِينِ .. دَاعِيُونِي عُيُونُ غِزْلَانٍ . يَا عَيْنِي
 المرددات : رَوَّجَ الْجَنَانِي رَوَّجَ .. بَصْ عَ الْفُسْتَانِ وَانْفَرَجَ^(٢)

وفي أغنية أخرى ، تغني الفتيات :

المغنية : تَعَالَى عَلَيَّهِ . تَعَالَى عَلَيْهِ أَمَّا
 المرددات : تَعَالَى عَلَيَّهِ . تَعَالَى عَلَيْهِ أَمَّا
 المغنية : يَا غَنِيَكِي عُيُونُ غِزْلَانٍ .. وَالْأَحْسَنَ شَوِيَّةَ
 تعالَى عليه
 المرددات : تَعَالَى عَلَيَّهِ . تَعَالَى عَلَيْهِ أَمَّا
 المغنية : يَا شَعْرِكَ سَلَبَ جَمَالٍ . وَالْأَحْسَنَ شَوِيَّةَ
 تعالَى عليه
 المرددات : تَعَالَى عَلَيَّهِ . تَعَالَى عَلَيْهِ أَمَّا

(١) روج (بتشديد الواو وفتحها) : اجعله رائقا صافيا ، الجناني : الكثوم أو الأسكواب ، بص : انظر الى ، جلت : قلت . ، وريني (بتشديد الراء) : أرني ، حنكي : فني ، سلب الجمال : الحبل الذي يستخدم لحزم ما يحمله الجمل ، وعادة يكون طويلا .
 (٢) هناك أغنية شائعة تستخدم نفس اللحن الذي تغني فيه هذه الأغنية ، وتبدأ الأغنية الشائعة على هذا النحو ، روق القناني روق : عين برق الحزام واسقني (تنطق القاف همزة في هذا النص) .

المغنية : يَا حَنَكِكْ خَاتِمَ سَلِيمَانَ . وَالَا أَحْسَنَ شَوِيَّةَ
تَعَالَى عَلَيْهِ

المرددات : تَعَالَى عَلَيْهِ . تَعَالَى عَلَيْهِ أَمَّا
المغنية : يَارَجَبُتِكْ كُوزَ فَضَّة . وَالَا أَحْسَنَ شَوِيَّةَ
تَعَالَى عَلَيْهِ

المرددات : تَعَالَى عَلَيْهِ . تَعَالَى عَلَيْهِ أَمَّا^(١)
فالشعر طويل ، والعيود كعيون الغزلان ، والفم كخاتم سليمان بكل ما يحيط به من
معتقدات شعبية ، في أن من يحوز هذا الخاتم يجاب إلى كل ما يطلبه ويتمناه والرقبة كوز
من الفضة البيضاء اللامعة^(٢) .

وتتحكم الصورة التي تراها المجتمعات الشعبية للزمن ، باعتباره غادرا ، خائنا في
أسلوب تعبير الأغاني والمواويل عن علاقة الزمن بالإنسان ، ومن ثم فإنه من النادر أن
نرى أغنية أو موالا يجعل الزمن في صف الإنسان أو معينا له ، والأمثلة التي توضح هذه
العلاقة كثيرة جدا^(٣) .

إن كل أغنية من الأغاني قد صدرت عن فرد ، ذلك أن التأليف المشترك أو
الجمعي ، لم ينشئ شيئا ، ولا يمكنه أن ينشئ شيئا - والمجتمع لا شك في ذلك - يقوم
بدور هام ، ولكن هذا الدور يأتي متأخرا بعد أن يكون الفرد قد أنجز عمله ، وصار
هذا العمل معروفا ، متداولاً ، وعندئذ يتدخل المجتمع عن طريق أفراد الآخرين ،
لكي يضيف أو يحدف أو يعدل ، أو يبتقى ، ويصبح الناتج في النهاية هو ما يعبر بدقة
أكثر عن وجدان الجماعة وعقلها ، أما غير ذلك فإنه ينبذ ويموت ، وتسير هذه العملية
دون توقف ، طالما غنيت هذه الأغاني .

(١) امال (بكسر الالف وشديد الميم) : كلمة عامية تستخدم عادة بمعنى اذن كما في هذا التعبير « كنت
فين امال » (ابن كنت اذن) ؟ أو بمعنى « لماذا » امال رحت ليه ، ؟ (لماذا ذهبت ؟) ، شوية : قليلا .
(٢) انظر نصوصا اخرى مشابهة في « الأغنية الشعبية » دراسة ميدانية في إقليم البرلس .
(٣) انظر الملحق والفصل الخاص بالشكل والمضمون .

وهكذا فإن الخصائص العامة للأغنية الشعبية ترجع أساسا إلى هذا الاختيار أو الانتقاء الجمعى أو الشعبى ، وليس للابتكار الفردى ، إذ يعنى وصول هذه الأغاني وغيرها إلينا إن كل كلمة من كلماتها قد نالت رضا الجماعة أو المجتمع ، وإنها تعكس ذوقا جمعيا .

ومهما يكن الأمر ، فإن مرحلة النشأة والتكوين تحمل فى أعطافها حقيقة ، سمة أساسية من سمات الأغنية الشعبية وهى التواصل ، فما استقر لدى المجتمع من تقاليد خاصة بالأغنية يستمر سواء عن وعى أو عن غير وعى ، ويترك آثاره على الإبداع الجديد .

أما مرحلة النمو فإنها تبقى من القديم ما هو صالح للبقاء ، وتضيف إليه ، وتخلق الجديد وليس من الضرورى بالطبع أن تكون هذه الإضافات مقبولة أو أن يؤدى الجديد إلى الازدهار بل على العكس من ذلك ، قد تكون الإضافات غير ذات قيمة ، وقد يكون الجديد سببا للتشويه والقضاء على الأغنية كلها ، ذلك أن عنصر الانتقاء يؤدى دورا هاما فى هذا الشأن إذ قد يؤكد الإضافة الجديدة ، وبذلك تنمو الأغنية أو يرفضها ومن ثم قد تعاد صياغة الأغنية من جديد ، وبذلك تخرج إلى الحياة أغنية أخرى تتضمن العناصر التى قبلها المجتمع من الأغنية السابقة ، وتعديلا للعناصر التى لم تقبل ، أو قد تختفى هذه الأغنية تماما لعدم تلبية الحاجات الجماعة أو المجتمع . إن التأليف سواء فى مرحلة النشأة والتكوين أو فى مرحلة النمو ، مهمة الفرد أساسا أما الانتقاء وهو ما يعطى الأغنية شكلها ومضمونها اللذين تعيش بهما فى المجتمع ، فهو مهمة المجتمع كله . وينبغى أن نشير فى هذا المقام إلى أن الفصل بين هذه المراحل بهذا الشكل أمر افتراضى ، ذلك أنها جميعا متداخلة ، فحتى فى المرحلة الأخيرة وهى التى تستمر فيها الأغنية - شكلا ومضمونا - منجد بذور نشأة أغنية جديدة ، ستمر هى الأخرى بنفس المراحل مرة أخرى ، وهكذا .

لقد حاولنا فى الصفحات السابقة أن نوضح - ما وسعنا الجهد - كيف يمكن للتغير الذى يحدثه الفرد أو الإضافة التى يضيفها أن تؤدى - إذا ما قبل ذلك من

جانب الجماعة - إلى نمو الأغنية وتطويرها . وسوف تقدم هنا مثالا عمليا لذلك لكي تتضح هذه الحقيقة تماما .

إن ملاحظة سلوك الطلاب في رحلة جامعية يمكن أن يكون مثالا صالحا لذلك . يبدأ الطلاب عادة الرحلة في شكل مجموعات صغيرة ، يعرف كل فرد فيها بقية زملائه ، ولكنه لا يعرف المشتركين في الرحلة جميعا . ويبدأ فرد من أفراد هذه المجموعة أو تلك في اقتراح أن تغنى المجموعة أغنية ما أو أن يلعبوا إحدى الألعاب المسلية ، وتتوالى الاقتراحات من هنا ، ومن هناك . وقد يستقر بهم الأمر على الغناء ، وحيث سيطلبون من واحد منهم ربما كانوا يعرفون عنه حلاوة الصوت ، أو خفة الظل ، أو القدرة على الحفظ أن يبدأ هو الغناء ، وحيث سيبدءون بشكل تلقائي في التصرف كرجل واحد . وقد يستثير هذا حمية طالب آخر فيبدأ هو الآخر بعد أن ينتهى زميله وهكذا ، وشيئا فشيئا تتداخل المجموعات المختلفة مع بعضها ، ويبدأ ظهور رأى عام إزاء ما يقال ، استحسانا أو استهجانا أو طلبا لأغنية معينة وهو نفس ما يحدث في المجتمعات الشعبية على اختلافها .

هذا من ناحية ومن ناحية أخرى قد يحدث نوع من التنافس بينهم حول أغنية واحدة أيهم يحفظها أو يستطيع أداءها بشكل أفضل ، أو يمكنه أن يضيف إليها ، وهنا تظهر ارتباطات جديدة ، وإضافات جديدة لم تكن موجودة ذلك أن البيئة مهيأة لذلك ، كما أنها يمكن أن تكون حقل تجارب مفيدا في هذا الشأن .

في إحدى الرحلات الجامعية إلى الأقصر وأسوان التي كنت أشرف عليها ، ولأن بعض الطلاب كانوا يعرفون أنني متخصص في الأدب الشعبي ، فقد حرصوا زملاءهم على أن يطلبوا مني أن أغنى لهم بعض الأغاني الشعبية التي أعرفها ، وبدأنا نغنى معا وتصادف أن كان من ضمن أعضاء الرحلة الصديق الدكتور قاسم عبده قاسم الأستاذ المساعد بكلية الآداب - جامعة الزقازيق الآن والذي كان طالبا من طلاب الدراسات العليا آنذاك - واشترك الدكتور قاسم في قيادة الغناء وكذلك بعض الطلاب أيضا وكان من بين طلاب الرحلة عدد من طلاب عشيرة الجواله التي كنت أحد أعضائها

ورائدا لها فترة غير قصيرة وكانت لهم أغنية فكاهية يغنونها دائما ، وكنت أعابثهم وأعلن ضيق بسماع هذه الأغنية لكثرة ما غنوها ، وحفزا لهم على أن يبدعوا أغاني جديدة أو أن يزيد محفوظهم من الأغاني ، وكانوا هم يعرفون ضيق بهذه الأغنية ، وعندما يريدون معايشي يتآمرون لغنائها ، تقول الأغنية :

ثَلَاثَ فُرْسَانٍ كَانُوا رَاجِعِينَ مِ الْغَزْوَةِ
ثَلَاثَ فُرْسَانٍ كَانُوا رَاجِعِينَ مِ الْغَزْوَةِ يَا سَلَامَ
كَانُوا رَاجِعِينَ مِ الْغَزْوَةِ

أَوَّلُ فَارِسٍ فِيهِمْ مَاسِكٌ فِي إِيدِهِ وَرْدَةٌ
مَاسِكٌ فِي إِيدِهِ وَرْدَةٌ يَا سَلَامَ يَا سَلَامَ
مَاسِكٌ فِي إِيدِهِ وَرْدَةٌ

بِنْتُ السُّلْطَانِ كَانَتْ فِي الشَّبَاكِ وَاقِفَةً
بِنْتُ السُّلْطَانِ كَانَتْ فِي الشَّبَاكِ وَاقِفَةً يَا سَلَامَ
كَانَتْ فِي الشَّبَاكِ وَاقِفَةً

فَارِسٌ يَا شُجَاعُ تَسْمَحُ تِدْنِي وَرْدَةٌ
فَارِسٌ يَا شُجَاعُ تَسْمَحُ تِدْنِي وَرْدَةٌ يَا سَلَامَ يَا سَلَامَ
تَسْمَحُ تِدْنِي وَرْدَةٌ

مَوْلَاتِي الْأَمِيرَةِ تَسْمَحِي تَكُونِي لِيَّةَ
مَوْلَاتِي الْأَمِيرَةِ تَسْمَحِي تَكُونِي لِيَّةَ يَا سَلَامَ يَا سَلَامَ
تَسْمَحِي تَكُونِي لِيَّةَ .

فَارِسٌ يَا شُجَاعُ رُوحَ اخْطِئْنِي مِنْ أَبَوِيَا
فَارِسٌ يَا شُجَاعُ رُوحَ اخْطِئْنِي مِنْ أَبَوِيَا يَا سَلَامَ يَا سَلَامَ
رُوحَ اخْطِئْنِي مِنْ أَبَوِيَا

مَوْلَايَ السُّلْطَانُ تَسْمَحُ تِدْنِي بِشَتِكَ
مَوْلَايَ السُّلْطَانُ تَسْمَحُ تِدْنِي بِشَتِكَ يَا سَلَامَ يَا سَلَامَ

تَسْمَحُ تَدِينِي بِتَكَ
فَارِسُ يَا شُجَاعُ عِنْدَكَ أَمْوَالُ كَثِيرَةٌ
فَارِسُ يَا شُجَاعُ عِنْدَكَ أَمْوَالُ كَثِيرَةٌ يَا سَلَامُ
عِنْدَكَ أَمْوَالُ كَثِيرَةٌ
مَوْلَايَ السُّلْطَانُ عِنْدِي ثَلَاثُ مَرَاكِبُ
مَوْلَايَ السُّلْطَانُ عِنْدِي ثَلَاثُ مَرَاكِبُ يَا سَلَامُ
عِنْدِي ثَلَاثُ مَرَاكِبُ
أَوَّلُ مَرَكِبٍ فِيهِمْ فِيهَا دَهَبٌ كَثِيرٌ
أَوَّلُ مَرَكِبٍ فِيهِمْ فِيهَا دَهَبٌ كَثِيرٌ يَا سَلَامُ
فِيهَا دَهَبٌ كَثِيرٌ
ثَانِي مَرَكِبٍ فِيهِمْ فِيهَا فَضَّةٌ كَثِيرَةٌ
ثَانِي مَرَكِبٍ فِيهِمْ فَضَّةٌ كَثِيرَةٌ يَا سَلَامُ
ثَالِثُ مَرَكِبٍ فِيهِمْ عَشَانٌ نَتَفَسَّحُ فِيهَا
ثَالِثُ مَرَكِبٍ فِيهِمْ عَشَانٌ نَتَفَسَّحُ فِيهَا يَا سَلَامُ
عَشَانٌ نَتَفَسَّحُ فِيهَا
فَارِسُ يَا شُجَاعُ قِيلَتْ أَدَّى لَكَ بَنِي يَا سَلَامُ
قِيلَتْ أَدَّى لَكَ بَنِي
مَوْلَايَ السُّلْطَانُ بَلَّهَا وَاشْرَبُ مِئْتَهَا
مَوْلَايَ السُّلْطَانُ بَلَّهَا وَاشْرَبُ مِئْتَهَا يَا سَلَامُ
بَلَّهَا وَاشْرَبُ مِئْتَهَا^(١)

(١) م الغزوة : من غزوة ، تديني (بتشديد الدال) : تعطيني .
عشان : من أجل أن ، نتفسح : نتتره ، أدى لك : أعطى لك ، بلها واشرب ميتها : تعبير عامي
يقال ليعني أنه لا حاجة للإنسان بما يعرض عليه ويقال في معرض السخرية والاستهزاء .

وتستمر الأغنية بعد ذلك عن الفارس التالى والثالث بنفس الطريقة . ومن الواضح أن الأغنية لا هدف لها إلا التسلية وقطع الوقت . وقرر الدكتور قاسم ومجموعة الجواله أن يغنوا هذه الأغنية فاقترحت عليهم أن نقيم مباراة بيننا ننقسم فيها إلى مجموعتين مجموعة بقيادة قاسم ، ومجموعة بقيادتي ، وأن نحاول أن نضيف إلى النص المتداول فقرات أخرى وأن تكون المجموعة الحاضرة هى التى تعجز قبل الأخرى عن إضافة مقطوعة جديدة وبدأنا فعلا فى ذلك ، وأذكر أن المباراة سارت على النحو التالى ، بعد أن قال الفارس للسلطان عن ابنته « بَلِّهَا وَاشْرَبْ مَيْتَهَا » فكان رد السلطان على لسان إحدى المجموعتين :

فَارِسُ يَا شُجَاعُ إِنَّتَ مُشْ مُؤَدَّبُ
فَارِسُ يَا شُجَاعُ إِنَّتَ مُشْ مُؤَدَّبُ يَا سَلَامُ
إِنَّتَ مُشْ مُؤَدَّبُ

وكان رد المجموعة الثانية :

مَوْلَايَ السُّلْطَانُ عَيْبُ مَا يَصَحَّشُ كِدَهُ
مَوْلَايَ السُّلْطَانُ عَيْبُ مَا يَصَحَّشُ كِدَهُ يَا سَلَامُ يَا سَلَامُ
عَيْبُ مَا يَصَحَّشُ كِدَهُ

المجموعة الأولى :

فَارِسُ يَا شُجَاعُ عَيْبُ وَاحْتِرِمْ نَفْسَكَ
فَارِسُ يَا شُجَاعُ عَيْبُ وَاحْتِرِمْ نَفْسَكَ يَا سَلَامُ يَا سَلَامُ
عَيْبُ وَاحْتِرِمْ نَفْسَكَ

المجموعة الثانية :

مَوْلَايَ السُّلْطَانُ تِسْمَحُ تَخْرُجْ لِي بَرَّةُ
مَوْلَايَ السُّلْطَانُ تِسْمَحُ تَخْرُجْ لِي بَرَّةُ يَا سَلَامُ يَا سَلَامُ
تِسْمَحُ تَخْرُجْ لِي بَرَّةُ^(١)

(١) مش مؤدب : لست مؤدبا ، ما يصحش كده : لا يجوز هذا ، أويصح هذا .

واستمرت المباراة طويلا حتى أصابنا جميعا الإرهاق والتعب واتفقنا على التوقف ولم يكن هناك فائز أو خاسر. ونسيت هذا الموقف تماما ، وفي العام التالى تصادف أن أشرفت على رحلة أخرى إلى الأقصر وأسوان مع مجموعة أخرى من الطلاب غير الذين كانوا معى فى الرحلة السابقة - وكانت مفاجأة لى أن أسمع الطلاب يغنون هذه الأغنية بالشكل الجديد الذى تبارينا عليه فى العام الماضى ، مع إضافات جديدة لم أسمعها من قبل ، ثم اكتشفت فيما بعد أن الأغنية قد انتشرت بين طلاب الكليات المختلفة الذين لم يكونوا يعرفون غير النص الأول الذى بدأنا به ، والذى كان يغنيه أساسا أفراد عشيرة الجواله فى حفلات سمرهم .

على أية حال لقد ذكرت هذا كله لكى أوضح صورة حقيقية عشتها بنفسى وشاركت فيها لأحد الأساليب التى يمكن أن تنمو بها أغنية أو أن تنشأ أغنية جديدة عن طريقها وأن من بين التغيرات والارتجالات التى لا يمكن حصرها والتى يقدمها المغنون الأفراد فإن تلك التى تلقى قبولا واستحسانا من الجماعة ، هى التى تبقى وتستمر فحسب . والأسباب التى تؤدى إلى التغير أو الاختلاف ، ليس لها حقيقة مغزى محدد أو دلالة مادية واضحة ، فقد تكون وثيقة الصلة بموضوع الأغنية أو لا تكون ، وقد تحدث الإضافات والتغيرات لأكثر من سبب ، كالنسيان بمحض الصدفة ، أو بسبب الخطأ فى السماع أو الفهم ولكن يندر أن يحدث ذلك ، بسبب الرغبة الواعية فى التجويد ، أو التحسين .

ننتهى من هذا كله إلى أن الفرد هو الذى يبتكر أو يؤلف وأن المجتمع هو الذى ينتقى أو يختار وبذلك يمكن فهم الأمر فهما صحيحا .

الفصل الثالث

الأغنية القصصية

* الخصائص العامة

- قانون البداية والنهاية
- قانون الاثنين في مشهد
- قانون التناقض

* الأغنية القصصية بين الغنائية والقصصية

الخصائص العامة

إن الأغاني القصصية تركز أساساً على سلسلة الأحداث التي تشكل في مجموعها الأثر الأدبي ، وتمهد في الوقت ذاته للحدث الرئيسي ، وتشارك معه في إعطاء الأغنية صورتها النهائية التي يستمتع المتلقون بها .

وتوجه معظم الأغاني القصصية ، بسبب التركيز على الحدث ، انتباهنا عادة إلى واقعة درامية مفردة تواجه فيها - أوبسببها - الشخصيات بعضها البعض ، وتتضارب ، وتتناقض ، مما ينتج في النهاية الأثر الدرامي المطلوب .

وهذا التركيز على واقعة درامية مفردة ، والاعتماد على صيغة الغائب في حكي القصة في أغلب الأحيان ، بالإضافة إلى استخدام أسلوب السرد القصصي كما سنوضح بعد ، هي أكثر الخصائص التي تميز الأغاني القصصية وضوحاً .

وتعني الأغنية القصصية في جوهرها بحكي القصة ، وعادة ما تكون هذه القصة قصيرة ، على الرغم من أنها قد تحكى في مئات الأبيات ، ولكنها مع ذلك ليست في طول السيرة الشعبية أو الملحمة أو الرواية ، وتعقيدها الفني ، فهي أقرب إلى « الحدوتة » (الحكايات الشعبية) منها إلى هذه الأنواع .

وتنظم الأغنية القصصية عادة في سلسلة من المقطوعات الشعرية التي تشبه مقطوعات الأغنية الشعبية غير القصصية ، أو تستخدم أسلوب الموال السباعي^(١) وعن طريق هذه المقطوعات يتم تقديم الحكاية ، وينمو الحدث

(١) الموال السباعي هو الموال الذي يتكون من سبعة أبيات ، تنفق الأبيات الثلاثة الأولى مع البيت السابع في القافية ، أما الأبيات الثلاثة الأخرى (الرابع والخامس والسادس) فإنها تكون عادة من قافية مختلفة . ويطلق على هذا النوع من المواويل في الكتب العربية الموال النعماني « تميزاً » له عن الموال البغدادي وهو الذي يتكون من أربعة أبيات متحدة القافية ، والموال « الأعرج » وهو الذي يتكون من خمسة أبيات ، تنفق الأبيات الأولى والثانية والثالثة والخامسة في قافيتها أما البيت الرابع فهو من قافية مختلفة . ويستخدم المغنون الشعبيون =

الرئيسي ، وتتعاقب الأحداث الفرعية التي تقود إلى الذروة وتوجد - عادة - في ثنايا هذه المقطوعات مشاهد ثانوية ، تساعد كنوع من التهدئة والتقاط الأنفاس ، مما يزيد من توتر المتلقين وشغفهم بمتابعة ما يستمعون إليه ، وشوقهم لما سيأتي به المشهد التالي من أحداث .

ولعله من الأهمية بمكان كبير أن نشير هنا إلى أن الملامح المميزة للأغاني القصصية التي تلفت الانتباه ، طريقة رواية القصة ، والأسلوب الذي يستخدمه الرواة أو المغنون إذ يترك الكثير أحياناً لخيال المستمعين . كما أنها قد تعتمد على الوصف الدقيق لبعض الأحداث الثانوية ، كي تضيف على هذه الأحداث إحساساً بواقعتها .

وتتعاقب المشاهد التي تحتويها الأغنية القصصية ، في تسلسل زمني لا يمكن له أن يختل ، وإلا انعكس ذلك على الأغنية ذاتها ، والاستمتاع بها . ولكن ليس معنى ذلك أن المشاهد التي تتكون منها القصة ، متساوية تماماً من ناحية أهميتها ، أو أنها من الضروري أن تستغرق زمناً متساوياً . كما أن انتقال الراوي من مشهد إلى مشهد لا يتم بشكل فجائي ، وإنما تترابط المشاهد مع بعضها البعض كحلقات في سلسلة واحدة . ومن غير المعتاد أن يكون هناك حدث رئيسي بعد وصول الحكاية إلى ذروتها . وتتميز الأغنية القصصية بأن عدد الشخصيات فيها محدود للغاية ، ولا يظهر في المشهد الواحد أكثر من شخصيتين عادة ، كما تتميز بأنها اقتصادية من ناحية التعبير ، بمعنى أنها لا تستخدم المظاهر التي نعرفها من دراستنا لفنون الرواية من رسم للخلفية التي يدور فيها الحدث والدوافع التي تحرك الشخصيات بالتفصيل ، وإنما تفعل الأغنية ذلك في لمحات خاطفة سريعة كأن يقدم لإطار القصة التي سيحكى عنها في الافتتاحية التي يبدأ بها ، ففي « شفيقة ومتولى » مثلاً يقول المغني في بداية قصته :

المغني : جَائِ أَدَوَّرْ عَلَى مِتَوَلَّى
كَلَّامٍ مِنْهُ الْعُلَمَاءُ تَوَلَّى

= تعبير « السباعوى » للدلالة على الموال السباعى ، عادة وهو الذى ينظمون فيه مواويلهم القصصية عادة . انظر نماذج من المواويل في الجزء الخاص بالنصوص .

وَأَدِينِي رَاحَ أَغْنَى عَلَى مِتَوَلَّى .
(جَاهِ الطَّلَبُ وَخَدُوهُ عَلَى الْمَرْكَزِ)
مَافِيشْ لَا عَمَّ وَلَا خَالَ لَهُ
مِينْ فِي الْبَلَدِ شَرَبْ خَالَ لَهُ
عَجَبُهُمْ تَحْتَ الطَّلَبِ خَالَ لَهُ .. مِتَوَلَّى مَا .. (١)

المرددون : جَرَجَاوِي .. يَامِتَوَلَّى .. يَاجَرَجَاوِي

إن عدم التركيز على الدوافع التي تملئ على الشخصيات سلوكها ، يعتمد على توقع جمهور المتلقين الذين يعد الحدث بالنسبة لهم واقعة اجتماعية نمطية ، يمكن أن تحدث وأن تتكرر . وهذه الواقعة الاجتماعية فعل تستنكره الجماعة تماما ، أو قد تستحسنه تماما ، طبقا لطبيعة العادات والأعراف والمعتقدات الاجتماعية ، مما يتطلب من جانبهم رد فعل معين ينتظرون من البطل إنجازه . ويشير هذا التوقع لدى المتلقين تعاطفا معه ، وتتقد مشاعرهم مع كل حركة للبطل مهما صغر شأنها ، لأنها تشير إلى قرب إنجاز البطل لما يتوقعونه ، وتحقيقه لما يريدونه وتتوالى الأحداث في تسلسل زمني محتوم ، حتى يتم الوصول إلى النهاية المفترضة أو المعروفة سلفا ، لتفريج الأزمة ، ويتحقق حكم الجماعة على فعل معين ، وما هذا الحكم في حقيقة الأمر إلا محتوى اجتماعي ثقافي تحرص الجماعة على تأكيده وإذاعته ، وتبثيته . وهكذا يمكن القول أن الدوافع التي تحرك الشخصيات إنما تفهم من خلال الموقف الدرامي ، شأنها في ذلك شأن العناصر الأخرى التي تشكل الأغنية القصصية .

وقد يقوم بطل القصة أحيانا بأفعال لا يمكن تصديقها ، أو يأتي تصرفات غير معقولة ولا تقدم الأغنية عادة تبريرا لهذه الأفعال ، أو تعليلا لتلك التصرفات ، اعتمادا على أن المتلقين لن يلتفتوا إلى ذلك ، بقدر التفاتهم إلى اتساق الفعل ، أو التصرف مع

(١) جاي : جئت ، أدور : أبحث ، العلما : العلماء ، تولى : تهرب ، وادينى راح : وما أنا ذا سوف .. ، جاه : جاءه ، خدوه : أخذوه ، مافيش : لا يوجد ، خال له (الثانية) : خله (من الحل) خال له (الثالثة) : احتفظوا به (تنطق خلوه بفتح الحاء وضم اللام وتشديد هاء) .

الصورة التي كونوها عن هذه الشخصية . فأدهم الشرقاوى يدخل السجن خصيصا
ليثار من قاتل عمه ، و« يَفْسَحُهُ بِإِيْدِيهِ »^(١) ويتكلم عدة لغات أجنبية ، ويجدع
الحكومة ورجالها مرارا ، على هذا النحو الذى يصوره الموال :

وَاللّٰى يَجُولُ أَنَا مِنَ الشَّرْجِيَّةِ جَاتِلٌ سَبْعَ شَرْجَاوَى
جَالٌ لَهُ تَعَالَى يَلْلَى عَلَيْكَ الْعَيْنُ بِتَدَوَّرِ
يَاشِبُهُ جَنْدِيلٌ فِى وَسْطِ الْبَيْتِ مَنَوَّرِ
إِنْ كُنْتُ عَطْشَانٌ لَّأَجِيبَ لَكَ مِنْ مَّاءِ الزَّلَالِ وَأُسْجِيكَ
وَإِنْ كُنْتُ جَعَانٌ أَهْوِ لَحْمِ اكْتَاْفَى بِعَدْدِكَ
وَإِنْ كُنْتُ عَرِيَانٌ لَّأَجِيبَ لَكَ حَرِيرَ سُندُسٍ وَاكْسِيكَ
جَعْدٌ مَعَاةٍ مِنَ الصُّبْحِ لِلظُّهْرِ طَجَّ مِنْهُ مَاتُ
مَا كَفَّاهُشْ مُوْتُهُ جِامٌ فَسَحُهُ بِإِيْدِيهِ
جَتِ الْحُكُومَةُ بِشَجُولِ يَا اذْهَمْ عَمَلْتُ كِدَّةً لِيهِ
جَالٌ لَهَا يَا حُكُومَةَ لَمَّا انْجَلَّ عَمِّى عَمَلْتِى إِلَيْهِ
وَأَنَا جَتَلْتُ يَا حُكُومَةَ وَأَنَا فِى سِجْنِكُمْ مَوْجُودُ
وَالرَّبُّ مَوْجُودُ مُشْ عَاوِزُ يَتْنَةُ وَشُهُودُ
حَكَمَ عَلَى الْوَلَدِ فِى الزُّنْرَانَةِ انْفَرَادُ لَهُ
الْوَلَدُ كَانَ رَفِيعَ الْوَسْطِ سُبْحَانَ خَلَّاجُهُ
إِنْتَنِى وَإِنْفَرَدُ فِى الزُّنْرَانَةِ هَذِهِ أَرْكَانُهَا
وَنَطَّ مِنَ السَّجْنِ حَتَّى الصُّوْلُ لَمْ شَافُهُ
وِطْلَعُ عَلَى عَرَبٍ سَاكِنِينَ بَيْنَ أَوْجَاشَةِ
وِرَاحَ عَلَيْهِمْ لَجَاهُمْ فِى الْكَرْمِ زَايِدُ
عَرَبِى وَفَرَنْسَاوِى بِكُلِّ لِسَانٍ كَلَّمْتُهُمْ

(١) أى قطعة إربا مستخدما يديه فحسب .

وَلَيْسَ حِكْمَدَارَ وَرَاحَ تِيهِ الْبَارُودُ هُزَّةٌ
وَجَالُ لَهُ يَامُأْمُورَ لِمَ غَفَرَكُ وَعَسَاكَرُكَ^(١)

ولعلنا نلاحظ هنا ظاهرة أخرى ، تكاد أن تكون عامة في كل الأغاني والمواويل القصصية ونعني بذلك عدم الاهتمام بوصف المكان ، أو الزمان ، أو الشخصيات ، وهو ما نلاحظه كضرورة فنية في الأعمال الروائية الخاصة . والحقيقة أن ذلك يرجع إلى اعتماد الفنون القصصية الشعبية عامة على نمطية الجو القصصي . فعندما يذكر - مثلا - وجود أدهم في السجن ، أو متولى في معسكر للجيش ، فهو لا يدخل في بنيته الفنية أى خصوصية للسجن أو للمعسكر ، أو لا يهتم بذلك ، وإنما يعتمد على تصور جماعة المتلقين لطبيعة السجن أو معسكر الجيش مستثرا في نفس كل فرد منهم تصويره لهذا أو ذاك . وهكذا تتنى ضرورة الوصف ، اعتمادا على شعور الألفة الذى تستثيره نمطية المكان أو عموميته ، ونمطية الجو القصصي ، في النفوس وهذه الألفة التى تجعل المتلقين يخلقون عالما خاصا بهم ، تجرى خلاله الأحداث . وينطبق هذا تماما على الشخصيات الثانوية عامة ، كالصديق ، والقاضى ، ووكيل النيابة ، والهجانة ، والمتآمر . . الخ .

ويكثر في الأغاني القصصية أن يقحم المعنى نفسه على سياق القصة ، مستخدما ضمير المتكلم لكى يوحى بصدق الأحداث التى يحكى عنها ، وصحتها باعتبارها طرفا فيها أو كان شاهدا عليها . وتحدد الطريقة التى تؤدي بها الأغنية القصصية مدى العلاقة

(١) الى : الذى ، يحول : يقول ، الشرجية : محافظة الشرقية ، جاتل : قاتل ، شر جاورى : شرقاوى
أى من الشرقية . جال : قال ، يللى : يا من ، بتلور : تبحث ، جنديل : قنديل ، لا جيب لك : أحضر
لك ، أسجيك : أسقيك . أهو : ها هو ، جعد : مكث ، معاه : معه ، الضهر : الظهر ، طج : طق ،
ماكفاهش : لم يكفه ، جام : قام ، جت : جاءت ، بتجول : تقول ، عملت كده ليه : لماذا فعلت
هذا ؟ ، لما انجتل : عندما قتل ، عملتى ايه : ماذا صنعت ، دانا : هذا أنا ، جتلت : قتلت ، مش عاوز :
لا يريد ، بينه : دليل ، سبحان خلاجه : سبحان من خلقه ، انتنى : انتنى ، نط : قفز ، لم شافه : لم يره ،
أوجاشه : قال الراوى أنه اسم لمكان ذهب إليه أدهم ، راح عليهم : ذهب إليهم تيه البارود : إيتاى البارود
وهى مدينة من مدن محافظة البحيرة ، لم : اجمع ، غفرك : الحفر ، هزه : سبب له الرعب والفرع .

التي تربط بين المؤدى ومستمعيه ، ومن النادر أن يعبر خلال الأغنية عن رضا المغنى وموافقته ، أو عدم رضاه وسخطه ، أو استهجانه لما يحدث ، أو لما يحكى عنه أو يصفه ، ومن هنا فإننا لا نتظر من المؤدى رأيا فيما يؤديه في ثنايا الأغنية نفسها . أما بالنسبة للمستمعين فإنهم يعبرون في أغلب الأحيان عن افتنانهم بما يسمعون ، وإعجابهم بما يحدث ، أو سخطهم عليه في أثناء الغناء ، نتيجة للمشاهد المتنوعة التي تقدمها الأغنية بشكل موضوعي . ولذلك فإن الإعجاب بمتولى أو أدهم ، مثلا والسخط على شفيقة . والتعاطف مع حسن ، ونعيمة ، والكره الذى يلقاه أبوها ، لا يحدث بسبب تعاطف المغنى مع هذه الشخصيات أو عدم تعاطفه معها ، أو أنه يحبها أو يكرهها ، ولكن لأن أفعال هذه الشخصيات وأنماط سلوكها ، سواء المقبولة منها ، أو غير المقبولة تعبر عن نفسها ، وتكتسب لأصحابها الحب والقرب ، أو البغض والبعد ، من جانب المستمعين ، ومن ثم يتم الإعجاب أو السخط تبعاً للاتفاق أو الاختلاف مع المعايير الاجتماعية والأخلاقية التي يحتفى بها المجتمع ، أو يستنكرها . وإذا تناولنا واحدة من هذه الأغاني القصصية بالتحليل - كالأغنية الخاصة - أو الموال الخاص - بشفيقة ومتولى ، فإننا سنلاحظ ما يلي :

أولاً : أن عدد الشخصيات في الأغنية محدود جداً ، فهو لا يتجاوز شفيقة ومتولى بصفة رئيسية والجندي الذى عرف منه متولى ما آل إليه أمر أخته ، ثم الأب في نسخة من الأغنية ، والأم في نسخة أخرى ، وخدام القهوة في نسخة وصاحبها في نسخة أخرى ، وأصدقاء متولى الذين لا نعرف عنهم شيئاً إلا من خلال متولى والقاضى أو وكيل النيابة ورجال البوليس وكل هذه الشخصيات في حقيقة الأمر لا دور أساسى لها إلا مجرد اختصار الأحداث فالجندي مثلاً هو الذى أتاح لمتولى أن يقف على حقيقة ما تفعله أخته ، ولكن كان يمكن لمتولى مثلاً أن يعرف ذلك بشكل أو بآخر عندما يعود إلى بيته في إجازة أو بعد انتهاء خدمته العسكرية . كما أن لهذه الشخصيات دوراً آخر وهو إكساب القصة صفتها الواقعية والتمهيد للأحداث ، ودفعها إلى الأمام حتى تصل إلى نقطة النهاية .

ثانياً : أن عدد المشاهد والمناظر محدود للغاية ، كما أن الأماكن التي تدور فيها القصة محدودة أيضاً . فإذا أردنا أن نحول هذه القصة إلى مشاهد سينمائية مثلاً سنجد ما يلي :

- (أ) . يأتي من يخبر متولى بطلبه لأداء الخدمة العسكرية .
 - (ب) متولى في معسكر للجيش كجندي عادي .
 - (جـ) متولى عندما أصبح جاويزاً معلماً .
 - (د) متولى والجندي غير المنضبط عسكرياً .
 - (هـ) متولى يطلب إجازة
 - (و) متولى يعود إلى بيته ويسأل أباه أو أمه عن شقيقة .
 - (ز) متولى يذهب إلى أسبوط مع رفاقه .
 - (حـ) متولى يجلس في القهوة .
 - (ط) أصدقاءه يجدون أخته ويسكرونها .
 - (ي) يعود الأصدقاء ليخبروه بأمر شقيقة .
 - (ك) يذهب إليها ويقتلها .
 - (ل) يأتي البوليس ويقبض على متولى .
 - (م) القاضي - أو وكيل النيابة - يناقش متولى ويحكم ببراءته .
- أما الأماكن التي دارت فيها الأحداث فهي لا تتجاوز بيت متولى ، ومعسكر الجيش ، والقهوة بأسبوط ، والبيت الذي سكنته شقيقة والمحكمة .
- ثالثاً : أن البناء الفني بسيط سواء من ناحية الشخصيات أو الأحداث بالمقارنة بالرواية الفنية أو القصة القصيرة .

ويمكن لنا في هذا الجانب أن نلاحظ أن القوائين القصصية التي استشفها « أولريك » والتي رأى أنها تحكم بناء معظم الملاحم الشعبية ، وتألّفها تتطابق في معظمها مع مثل هذه الأغاني القصصية .

ولعل أكثر هذه القوانين انطباقاً على الأغاني القصصية ، القوانين التالية :

١ - قانون البداية والنهاية ، فالأغنية القصصية لا تبدأ بحدث فجائي ، ولا تنتهى أيضاً بشكل مفاجئ . وهذا فى الحقيقة ، واضح فى كل الأغاني والمواويل القصصية التى بين أيدينا إذ يبدأ « موال أدهم الشرقاوى » على النحو التالى :

مَنِينٌ أَجِيبٌ نَاسٌ لِمَعْنَاةِ الْكَلَامِ يَتْلُوهُ
شِبْهِ الْمُوَيْدِ إِذَا حَقَّظَ الْعُلُومَ وَيَتْلُوهُ
إِلْحَادِيَّةٌ إِلَى جَرَّتْ عَلَى سَبْعِ شَرَجَاوِي
إِلْوَلْدُ كَانَ بِالْمَدْرَسَةِ عِنْدَهُ مِنَ السَّنِ اثْنَا شَرِ
وَتُهُ فِى الْمَدْرَسَةِ لَمَّا بَلَغَ مِنَ السَّنِ ثَمَتَا شَرِ
وَزَالَ هَمُّهُ إِلَّا وَجَالَهُ الْخَبَرُ بِمُوتِ عَمَّةٍ
فَضَلَّ يَعْطِطُ وَالتَّلَامِيذُ تَبْكِي حَوَالِيهِ
..... إلخ (١) .

ويبدأ موال حسن ونعيمة بهذه البداية :

لَوْ كُنْتُ أَعْلَمُ بِأَنَّ الْوَعْدَ مِتْدَارِي
مَا كُنْتُ أَطْلَعُ وَلَا أَخْطُرُ جَطَّ مِنْ دَارِي
وَأَرْضِي بِجَلِيلَةٍ ، وَأَجُولُ لِلْجَلْبِ مِتْدَارِي
دَارِي عَلَى بِلَوْتِكَ يَا لَلِي ابْتَلَيْتُ دَارِي
حَيَّيْتُ فِى رَجَبٍ وَهَلَّ الْهَيْلَالُ شَعْبَانَ (٢)

ويبدأ نص آخر عن شفيقة ومتولى على هذا النحو :

(١) منين : من أين ، أجيب : أحضر ، شبه المؤيد : كجريدة المؤيد ، وهى جريدة كانت تصدر فى مصر فى النصف الأول من هذا القرن . الى : التى ، جرت : حدثت ، شرجاوى : شرقاوى ، اثنا عشر : عشرة ، وتنه : ظل ، تمتاشر : ثمانى عشرة سنة ، جاله : بلغه ، فضل : ظل ، يعيط : يبكى ، حواليه : حوله .

(٢) متدارى : مختفى أو مخبوء ، جط : قط ، بجليله : بالقليل ، أجول : أقول ، للجلب : للقلب ، متدارى : لا تظهر ما تشعر به ، حييت : أحبيت ، جدع : شاب .

المرددون : جِرْجَاوِيَّةٌ .. وَيَاعَيْنِي .. يَابُوي .. يَابُوي ..
جِرْجَاوِيَّةٌ .. وَغَرِيْبَةٌ يَا جِرْجَاوِيَّةٌ .. آه .. آه .. يَانَّاسُ
المغنى : آه يَانَا يَانَا ..

مِتَوَلَّى مَاشِي عَ التَّرْعَةِ
لَمَنْ جَالَهُ الْخَبَرُ بِسُرْعَةٍ
جَالُو لَهُ مَطْلُوبٌ فِي الْجُرْعَةِ
وَأَنَا عَلَى حَادِثَةِ الْجِرْجَا ..

المرددون : جِرْجَاوِيَّةٌ .. وَيَاعَيْنِي .. يَابُوي .. يَابُوي ..
جِرْجَاوِيَّةٌ .. وَغَرِيْبَةٌ يَا جِرْجَاوِيَّةٌ ..
المغنى : أَشْكُوهُ لِلَّهِ دَا اللَّيْ يُخُونُ الْعِيْشُ

وَدَا الْعِيْبَةُ مِنَّا مَا تَجِيْشُ
طَلَعَ عَسْكَرِيْ لَايِجُ فِي الْجِيْشِ
شُوفُوا حَالِ الْ

المرددون : جِرْجَاوِيَّةٌ .. وَيَاعَيْنِي .. يَابُوي .. يَابُوي ..
جِرْجَاوِيَّةٌ .. وَغَرِيْبَةٌ يَا جِرْجَاوِيَّةٌ^(١)

إن القصة تبدأ عادة بداية هادئة ، ثم تنتقل من الهدوء إلى الإثارة . وتنتهى القصة بعد الوصول إلى الحدث الأساسى الذى عادة ما يكون كارثة لشخصية من الشخصيات الرئيسية ، وذلك بالانتقال من الإثارة إلى الهدوء . ففى موال « شفيقة ومتولى » لا تنتهى القصة بأن تلفظ شفيقة أنفاسها ، وهو الحدث المثير ، ولكن تنتهى القصة بتبرئة متولى اجتماعيا وأخلاقيا على هذا النحو :

المغنى : وَالْمَحْكَمَةُ جَابُو اسْمُهُ وَنَادُوا عَلَيْهِ

(١) لمن (بتشديد الميم) : عتلبا ، جاله : بلغه ، جالوا له : قالوا له ، فى الجرعة : للخدمة العسكرية ، واللى : هذا الذى ، ماتجيش : لا تصدر عنا ، أولا تحدث منا ، لايج : لا تق ، شوفوا حال : انظروا حال .

جَالٌ لَهُ يَتَعَمَلُ كِدَّةَ لِيهِ
جَتَلْتُ أَخْتِكَ يَا شَاوِيشَ لِيهِ
وَأَدَى حَالَ أَلْ (١)

المرددون : جِرْجَاوِيَّةٌ . . . وَبَاعِيْنِي . . . يَا بُوَيَّ . . . يَا بُوَيَّ

جِرْجَاوِيَّةٌ . . . وَغَرِيْبَةٌ يَا جِرْجَاوِيَّةٌ . . .

المغنى : (وَجَالٌ لِلْجَاضِي مِتَوَّلِي . . .)

أَنَا كُنْتُ عَلِيلٌ زَيْ سَنَةِ حَوْلٍ

يَا مَا نَاسٌ شَدُّونِي عَ رِحُولٍ

وَرَاخٌ أَجِيبٌ لِي فِي الدُّورِ مَكْفُولٍ

وَتُحْكُمُ فِي أَلْ . . .

المرددون : (اللازمة)

المغنى : (وَجَالٌ لِلْجَاضِي مِتَوَّلِي . . .)

أَنَا عِنْدِي شَجَرَةٌ بَرْتِكَانُ

لَكِنْ مَالَتُ فِي كُلِّ مَكَانٍ

وَكُلُّ مِثْلِهَا كُلِّ مَنْ كَانَ .

(وَأَنَا جُلْتُ أَحْسَنَ لَمَّا نَشْخَلْصُ مِ أَلْ)

المرددون : (اللازمة)

المغنى : آدَى الْحَاصِلُ حَكِيَّتُهُ لِيكَ

وَأَنَا وَاجِفٌ جِدَّامَ عَيْنِكَ

فَالْأَمْرُ لِلَّهِ يَا جَاضِي وَلِيكَ

آهَ إِحْكُمُ فِي أَلْ . . .

المرددون : (اللازمة)

. (١) جابوا : أحضروا ، يتعمل كده ليه : لماذا صنعت ذلك ، جتلت : قتلت ، ليه : لماذا ، وآدى

حال : وهذا هو حال .

المغنى : حَتَّى الْجَاذِي فِي جَوْلِهِ يَفْرَزُ
جَالٌ لَهُ وَلَا تَخَافُ رَوْحُ يَا عَزِيزُ
سِتْ أَشْهُرُ بِإِقَافِ التَّنْفِيزِ
وَأَدَى دُورَ الْ... .

المرددون : (اللازمة)

المغنى : إُوْعَى تَزْعَلُ حَالَكُ بِاللَّى
إِذَا حَمُولُكَ تَشْجَلُ جَلَّى
وَيُخْلَصُ دُورُكَ يَا سَيِّ مَتَوَلَّى
وَأَدَى حَالَ الْ... (١)

المرددون : (اللازمة)

إن القصة تنتهى بأن يصبح متولى بطلا انتقم لشرفه ، كما تنتهى بالموازنة بين القانون الوضعى ، والعرف الاجتماعى ، لكى تستقيم الأمور ، ولا يتصدع البناء الاجتماعى أو الثقافى للمجتمع الذى يستنكر ماديا ومعنويا سلوك أمثال « شفيقة » ويعاقب عليه وفى قصة حسن ونعيمة ، لا ينتهى الموال بمقتل « حسن » ولكنه يستمر لكى تحقق « نعيمة » الانتقام ممن غدروا بحبيبها ، برغم أنهم أهلها .

جَالَتْ لَهُ تَخْفَى عَلَيْهِ لِيَهْ . . مَا هُوَ أَنَا اللَّي عَايَزَاهُ
مَا هُوَ كَانَ حَبِيبِي وَأَنَا اللَّي هَاثِبَتْ لَهُ جِنَايَاتُهُ
أَنَا نَعِيمَهُ وَهَاتِ النَّيَابَةَ عَلَى عَنْدِي

(١) جال للجاضى : قال للقاضى ، زى سته حول : كأنها سته كاملة ، ياما : كثير ، شلونى : وضعونى رغما عنى ، رحول : من الرجل وهو ظهر البعير والمقصود الاجبار على الرحيل ، وراح أجيب : سوف أحضر ، مكفول : سبب ، برتكان : يرتقال ، كل : أكل ، منها : كل من كان : كل الناس ، جلت : قلت ، لما تتخلص : أن أتخلص ، آدى الحاصل : هذا هو ما حدث ، ليك : لك ، واجف : واقف ، جدام : أمام ، عينك : عينيك ، جوله : قوله ، يفرز : يميز ، روج : لا تشغل بالك ، ست أشهر : ستة أشهر ، تزعل حالك : تنكد على نفسك ، تتجل : تنقل ، جلى : اطرحها جانبا .

عَشَانُ أَتَوْنُ مَرَامِي وَأَحْكُمُ بِالشَّجْرِ عَلَى اللَّيْلِ جَا عَلَى عِنْدِي
 جَامِتُ النَّيَابَةِ عَلَى بَيْتِ نَعِيمَةٍ وَدَوَّرُوا التَّحْجِيجَ
 جَالَتْ لَهُ هَاتِ أَبَوِي وَهَاتِ أُمِّي
 يُوْعِدُهَا بِجَزَارٍ وَيَكُونُ فِي الْجِزَارَةِ دُمِّي
 سَبَبُ الْعُطْلِ وَالْمَصَابِي فِي الْأَصْلِ تَكُونُ أُمِّي
 وَهَاتِ حَتَّهْ وَأَخُوها حَنِينُ
 سَبَبُ الْفِتَنِ وَالْمَصَابِي فِي جَثَلِ الشَّبَابِ الْاِثْنَيْنِ
 دَوَّرُوا التَّحْجِيجَ ، حَكَمْتُ عَلَى حَتَّهْ خَمْسَةَ وَعِشْرِينَ سَنَةً
 حَكَمْتُ عَلَى حَنِينِ عِشْرِينَ سَنَةً
 عَلَى أَبُو نَعِيمَةٍ خَمْسَتَا شَرَّ سَنَةٍ
 عَلَى أُمِّ نَعِيمَةٍ عَشْرَ سِنِينَ
 مَا جَالَتْ نَعِيمَةٍ يَا سَلَامَ يَابِيَةِ الْحُكْمِ دَا ظُلُومَةٍ
 جَالٌ لَهَا وَشَرَفٌ أَبَوِيَا يَا نَعِيمَةٍ لَوْ الْحُكْمُ يَبْدِي
 لَحَكَمْتُ يَبْدِي (١) . .

وهذا الذي لاحظناه في الأغاني والمواويل القصصية الشهيرة في مصر عامة من
 شيوع عنصر الثأر للموتى ، وعقاب الأشرار على ما اقترفوه من آثام وجرائم ، موجود
 أيضاً في كثير من الأغاني والمواويل القصصية الأقل انتشاراً ، كما أنه موجود في المأثورات
 الغنائية القصصية لدى الشعوب الأخرى أيضاً ، هذا من ناحية ، ومن ناحية

(١) جالت له : قالت له ، تحقق عليه ليه : لماذا تحقق عني حقيقتك ، ما هو أنا اللي عايزاه : هذا هو
 الذي أريده ، ما هو كان : لقد كان ، وأنا اللي .. : وأنا التي سأشهد على الجثة ، عشان : لكي ، بالشنج :
 بالشنق ، جا على عندي : من عاند ووقف في سبيل حيي لحسن ، جامت : قامت ، دوروا التحجيج : أداروا
 التحقيق في الحادث ، أبوي ، يوعددها : ليكن من نصيبها ، في الجزارة دمي : لا تأخذه شفقة ، المصايب :
 المصائب ، جثل : قتل ، الاتنين : الاثنين ، حكم : حكموا ، خمشتاشر : خمس عشرة ، يا ييه : يا بك ،
 ذا ظلومه : هذا الحكم ظالم ، جال لها : قال لها ، أبويا : أبي ، لو الحكم يبدى : لو كنت مطلق اليد لكي
 أحكم بما أريد ، لحكت يبدى : أي لحكت على قتلة حسن بالموت .

أخرى فإن هذا العنصر يعد عنصرا نابعا من الحدث الرئيسي أساسا وتابعا له .

٢ - قانون الاثنين في مشهد : فالحد الأقصى للشخصيات التي تظهر في مشهد واحد في كثير من أغانينا ومواويلنا القصصية ، اثنان فحسب ، فإذا حدث أن تضمن المشهد شخصا ثالثا فإنه يظهر في خلفية المشهد ، دون أن يكون له تأثير واضح في الموقف أو المشهد ذاته .

إن قانون الاثنين يعد من القوانين الصارمة في بنية القص الشعبي عامة ، وهو ما نلاحظه فعلا في القصص الغنائية التي بين أيدينا ، إذ يظهر شخصان فقط على مسرح الأحداث في وقت واحد ، ففي موال « حسن ونعيمة » مثلا يظهر حسن مع نعيمة ، وحسن مع والد نعيمة ، ونعيمة مع والدها . وفي موال « أدهم » يظهر أدهم في معظم جوانب القصة مواجهها الحكومة ، ولا تقدم الحكومة في الموال إلا كشخصية مفردة ، تحاول النيل من أدهم ، ويتصارع هو معها وكأنها فرد يقف له بالمرصاد .

وَبَعَثَ جَوَابَاتٍ لِلْحُكُومَةِ وَأَعْلَنَهَا
وَجَالَ بِأَحْكَومَةِ اللَّهِ عَايِزْنِي بِجِنِّي فِي الْجَبَلِ بَرَّة
جَالَتِ الْحُكُومَةُ مَا يَرْجَعُشِ الْوَلَدُ دَهْ إِلَّا أَوْزَطَهُ مِنَ الْهَجَانَةِ
حَالًا بَعَثُوا أَوْزَطَهُ هَجَانَةً
الْوَلَدُ كَانَ فِي الثَّشَانِ صَيَّادُ

.....

وَلَيْسَ خَوَاجَةً مِنْ تَانِي طَرِيحٍ جَابِلُهُمْ
عَرَبِيٌّ وَفَرَنْسَاوِيٌّ وَبِكُلِّ لِسَانٍ كَلَّمَهُمْ
جَالَ لَهُمْ بِتَدَوُّرٍ عَلَى إِيهِ
جَالُوا يَا خَوَاجَةً بِتَدَوُّرٍ عَلَى الْأَذْهَمِ
جَالَ لَهُمْ أَنَا الْأَذْهَمُ وَأَجِيئُهُ مِينِ
وَأَنَا الْأَذْهَمُ يَا حُكُومَةَ سَمَعْتُ

بَايَعُ عُمَرَةُ جَدَّ اثْنَيْنِ . . .
 دَانَا الْأَذْهَمَ يَأْخُذُوهَ سَمَعَتْ
 إِنَّهُ يَجْمَعُ مِنَ الرِّجَالِ الْفَيْنِ . . . (١)

وفي قصة شفيقة ومتولى يظهر الأصدقاء في بعض المشاهد ، ولكنهم يعاملون فنيا
 معاملة الشخص الواحد ، فلم يرد في القصص أى عدد لهؤلاء الأصدقاء ، كما لم يرد مثلاً
 كأسلوب في الحكى أو السرد أو الحوار أن أولهم قال كذا أو فعل كيت ، وأن الثانى
 ذهب إلى هذا المكان أو ذاك ، وإنما يقدمون فقط بصيغة الجمع « قالوا له » أو « جاءوا
 إليه » أو « أخبروه بكذا » .

المغنى : وَجَالُوا لَهُ صُحَابُهُ ، لِمَتَوَلَّى

إِجْعُدْ هِنَا رَبَّنَا يَهْدِيكَ

إِحْنًا نَشُوفُ الْخَبَرَ وَنَاجِيكَ

وَيَاذْنِ اللَّهَ رَاحَ نَنْجِيكَ

وَنُحْلَصُ عَ الْ

المرددون : جِرْجَاوِيَّةٌ . . وَيَاعَيْنِي . . يَأْبُوئُ . . يَأْبُوئُ

جِرْجَاوِيَّةٌ . . وَغَرِيْبَةٌ يَا جِرْجَاوِيَّةُ

المغنى : جَامُوا صَحَابُهُ تَمَشُّوا عَلَى الْبَابِ

وَبِصَّتْ وَجَالَتْ مَرْحَبًا يَا أَحْبَابَ

تَعَا ائْتَفَضُّوا عِنْدِي شَرَابَ

وَأَدَى حَالَ الْ

المرددون : جِرْجَاوِيَّةٌ . . وَيَاعَيْنِي . . يَأْبُوئُ . . يَأْبُوئُ

جِرْجَاوِيَّةٌ . . وَغَرِيْبَةٌ يَا جِرْجَاوِيَّةُ

(١) بعث : أرسل ، جوابات : خطابات ، الى عايزنى : من يريدنى ، يحببى : يأتى أو يحضر الى ،

يره : فى الخلاء ، مايوجعوش : لا يوقع ، من تانى طريق جابلهم : قابلهم ، أو جاء اليهم من طريق آخر ،
 بتلورم على ايه : عن أى شىء تبحثون ، أجيبه مئين : من أين أحضره ، جد : مثل

.....

المغنى : جَالُوا لَهُ يَالاً حَصْلَ وَجُومٍ
إِدْعَكَ جَلْبِكَ مَشَى الْهِمُومُ
وَتَلَجَاهَا سَكْرَانَهُ فِي عِزِّ التُّومِ
وَأَدَى حَالَ آلِ

المرددون : جرجاويه . . وياعيني . . يابوى . . يابوى
جرجاوية . . وغريبة ياجرجاوية^(١)

وفى نص آخر لنفس القصة يقول المغنى مسردا :
« وفى أسيوط جَابُلُوهُ ثَلَاثَةُ أَصْحَابَةٍ . . جَالُوا لَهُ رَايَحُ فِينِ يَا مِتَوَلَّى . . »
ثم غناء :

جَال سَوَالِي لَمَّا يَرُدُّ أَنَا أَدِيكُمُ
هَاتِبِكُو وَالِدَّمَعِ يِيلَ أَيْدِيكُمُ
وَهَازُورِ مَيْدِي جَلَّالٍ فِي بِلَادِيكُمُ^(٢)

وتستمر القصة حتى يرسل أصدقاءه ليكشفوا له الطريق ، ويعرفوا الحقيقة :

المغنى : (بَعَثَ صَحَابُهُ طَلَعُوا الْمَنْزِلَ)
شَفِيجَةً تَفْتَكِرُهُمْ زَبَايِنُ . . تَجْعَلُ أَصْحَابُ أَخُوهَا زَبَايِنُ
وَجَابَلَتْهُمْ عَلَى السَّلَامَاتِ
وَجَالَتْ لَهُمْ يَا زَبَايِنُ سَلَامَاتِ
عَايِزَهُ تَعْمِلُ لِلْمِسَا . . لَمَاتِ

(١) اجعد : امكث ، احنا نشوف : سَفَرِي نحن أوسنكتشف نحن الأمر ، تاجيك : نعود اليك ،
راح : سوف ، ننجيك : ننقذك ، جاموا صحابه : قام أصحابه ، وبصت وجالت : نظرت وقالت ، تما :
تعالوا ، يالا : هيا ، حصل وجوم : قم واذهب ، ادعك جلبك : اجعل قلبك قويا ، مشى الهموم ، انفض
الهم عن كاهلك ، تلجاها : سوف تجلعا .

(٢) جال : قال ، لما يرد : عندما أجد اجابته ، أديكُم : أعطيكُم ، هاتبكوا : متبكون ، وهازور :
سأوزر ، بلاديكم : بلدكم . .

(وَاحِدٌ مِنْ صَحَابِ أَخُوها سَأَلَهَا . . وَجَالَ لَهَا . . جَالَ)

إِنَّتِ جَمِيلٌ وَشَاغِلُ الْبَالِ لَأَدِّيكِ
لَوْ تَطْلُبُ وَرَجَ بَالِ لَأَدِّيكِ
بَسَ جُولِي لَنَا مَنِينَ بِلَادِكِ
جَالَتْ أَنَا مَسْكِينَةٌ وَدَمْعِي بَلَّ أَيْدِي
وَمَسْتَيْنَ سَاكِنَةُ الْبِلَادِي
وَفِي الْأَصْلِ جَرْجًا بَلَدِي
صَاحِبِ أَخُوها عَرَفَهَا وَطَارَ
وَيَجِي يَنْكِي وَيَجُولُ يَا سَتَارَ
وَجَابَ عَ الْوَيْسَكِي أَوْتَارَ

.....

(صَحَابُهُ سَكَّرُوهَا وَنَزَلُوا لَهُ)
جَالُوا جُومَ اجْفَ عَلَى جَدَامَكِ
أَهُوَ الْحَظُّ اتَّعَدَلْ جَدَامَكِ
وَالسَّكَّةُ فَضِيَتْ جَدَامَكِ . . يَامِتَوَلِي .
المرددون : يَاجِرْجَاوِي . ، يَامِتَوَلِي . . يَاجِرْجَاوِي (١)

وهكذا نرى أنه على الرغم من أن القصة تحدد - في هذا النص - عدد الأصدقاء وأنهم ثلاثة أشخاص إلا أنها تقدمهم لنا باعتبارهم واحدا فقط ، وهو ما يتضح عندما

(١) بعث : أرسل : شفيجه : شفيقه ، تفكرهم : تفنن أنهم ، زباين : زبائن ، تجعل : تصور ، جابلتهم : قابلتهم ، السلمات (بتشديد اللام وكسرهما) : السلام ، عايزه تعمل للمستلمات : تريد أن تجمع صحبه لقضاء المساء ، لاديك : أعطيك ، ورج بال : باله من الورق أى نقود كثيرة ، بس : فقط ، جولي لنا منين : قولي لنا من أين أتيت ، اليلادي : هذه القبيلة ، يجي : أصبح ، يحول : يقول ، وجاب ع الويسكي : خلط الويسكي بنوع آخر من الخمر ، جوم : قم ، اجف : قف ، على جدامك : على قدميك ، أهو : ها هو ، اتعدل جدامك : تعدل حفظك ، وها هو أمامك ، فضيت جدامك : أصبح الطريق خاليا أمامك .

أرادوا أن يستفسروا منها عن بلدها ، وأحوالها .

وعلى أية حال فسواء كان العدد اثنين أو أكثر من اثنين ، فإن أسلوب القص الشعبي يجعل المشهد لا يحتمل أكثر من شخصيتين فاعلتين ، أما الباقيون فإنهم لأسباب فنية يظلون في خلفية المشهد غير مؤثرين أو فاعلين ، ذلك أنه إذا كان من المسموح به في الدراما أو الرواية أن تتصادم ثلاث شخصيات أو أكثر وأن تتفاعل معا ، فإن ذلك غير مسموح به في القص الشعبي .

٣ - قانون التناقض ، حيث توضع القوة في مقابل الضعف ، والذكاء في مقابل الغباء ، والغنى في مقابل الفقر ، والجمال في مواجهة القبح ، والكثير في مقابل القليل وهكذا . . .

فكل من هذه العناصر ، وما يماثلها من شخصيات أو سلوك في حاجة إلى الأخرى لكي تتميز وتتضح . ويبدأ التناقض أساسا من بطل القصة نفسه ، قياسا على الشخصيات الأخرى الذين تتحدد ملامحهم وشخصياتهم وأعمالهم تبعاً لسير الأحداث ، والذين يتناقض سلوكهم مع سلوك البطل ، ففي موال حسن ونعيمة ، يتصف حسن بالشجاعة والمروءة ، فهو لم يفرط في عرض نعيمة عندما جاءتته مختارة ، أن تعيش معه ، برغم إرادة أهلها ، وعلى الجانب الآخر يقف أبو نعيمة ، وأمها ، وحنه ، وأخوه حنين ، الذين يتآمرون جميعاً لقتل حسن ، والتخلص منه .

مَا جَالُوا يَا بُو نَعِيمَةَ حَسَنَ الْمُغْنَى بَجَى لَوْ زَمَانُ مَجَاشِ الدَّارِ وَبَلَدُنَا

تَدِينَا إِيهَ يَا بُو نَعِيمَةَ لَلِّي يَجِيُولُكَ اللَّيْلَةُ فِي بَلَدُنَا

(جَوُّمُوا عَرَبِيَّةَ الْجَاتِلِينَ الْاِثْنَيْنِ . .)

وَرَمُوا السَّلَامَ عَلَى حَسَنَ فِي عِزِّ سَوَادِ اللَّيْلِ

مَا جَال يَا مَرْحَبًا بِأَعَزِّ النَّاسِ حَبَائِبِنَا^(١)

(١) ماجالوا : قالوا ، يجي لو زمان .. : منذ مدة لم يأت الى بلدنا ، تدينا إيه : ماذا ستعطينا

كمكافأة ، لى : لمن ، يجيولك : يحضره لك ، جوموا : استأجروا ، عريه : عربة ، الجاتلين الاتنين : القتاتلين الاتنين ، رموا : ألغوا .

ويدعو حنه وحنين حسن لكى يذهب معهم إلى بلدهم ليغنى في أحد الأفراح
ويقبل حسن الذهاب على الرغم من تحذير عازف الزمار الذى يتوقع ما سوف يحدث
لحسن إذا ذهب إلى بلد نعيمة :

الزَّمارُ يَجُولُ لَهُ كَرَامَةٌ لِلنَّبِيِّ سَيِّئِي دَانَا وَرَايَا عِيَالُ
جَالُ لَهُ حَسَنُ أَنَا اللَّيِّ الْبَيْنُ كَوَانِي وَعِشْتُ وَخَدَانِي

.....

مَا جَالُ لَهُمْ أَرْكَبُوا فِي الْعَرِيَّةِ مِنْ جَوْهٍ وَأَنَا عَ الرَّفْرِفِ بَرَّةٌ
لَأَجَلٍ إِنْ جَرَّالِي حَاجَهُ أَبْجَى فِي الْخَلَا بَرَّةٌ
دَرَيْتُ الْحَزَيْنَةَ نَعِيمَةً ، وَجَفَيْتُ لَهُ عَ الْمُورَدَةِ بَرَّةٌ
جَالَتْ لَهُ أَنَا مِشْ جُلْتُ يَا حَيِّسِي مَا تَجِيشُ الدَّارُ وَبَلَدْنَا
أَبُويَا خَايِنُ ، هَا يَخُونُ الْعِيشُ فِي بَلَدْنَا
الْفَرَحُ اللَّيِّ عَمِلُوهُ لَكَ فِي الْبَلَدِ دَا مُحَالُ فِي الدَّارِ وَبَلَدْنَا
جَالُ لَهَا غَرِيبُ يَا نَعِيمَةَ وَرَمَانِي الزَّهْرُ
الْفَرَحُ فِينِ يَا حَيِّسِي ، جَالَتْ لَهُ جُدَامُ بَيْتِ الْحَزَيْنَةَ نَعِيمَةً^(١)

ويذكر « أولريك » عدة قوانين أخرى للقصص الشعبي ، سواء كان مرويا
أو مغنى ، وهو فى الحقيقة لا يضعها باعتبارها قوانين صارمة ، لا تقبل النقاش
أو الجدل ، ولكنه يرى أنها لها نفس الأهمية ، خاصة فيما يتعلق بالأغاني القصصية .
ومن هذه القوانين « قانون التكرار » فهو يرى أن التكرار أسلوب موجود فى الأدب عامة
ويستخدم عادة للتأكيد ، ولكن يمكن الاستغناء عنه فى الأدب الخاص ، واستبداله

(١) الزمار : عازف الزمار ، سيئى : اتركنى ، ورايا عيال : أعول أطفالا صغارا ، من جوه : من
الداخل ، جرائى حاجه : حدث لى حادث ، أبجى : أكون ، دريت : علمت ، وجفت : وقفت ، مش
جلت لك : ألم أقل لك ، ماتجيش : لا تحضر ، لا تأتى ، خاين : خائن ، ها يخون : سيخون ، داحال :
هذه حيله ، رمانى الزهر : ألقى لى حظى وقدرى ، فين : أين ، جدام : أمام ، الموردة : المكان الذى يمكن
للفتيات والنساء أن يملأن منه جرارهن من التربة .

بأساليب أخرى يمكن من خلالها أو عن طريقها ، الوصول إلى نفس الغاية ، أما في الأدب الشعبي فلا يوجد بديل للتكرار فالبطل يذهب إلى مكان ما لمدة ثلاثة أيام ، ويحاول تسلق جبل معين ثلاث مرات بنفس الطريقة . . . إلخ . وهكذا يسمح الأدب الشعبي بتكرار المشهد عدة مرات ، بنفس الأسلوب . ويفسر أولريك سبب ذلك بأن هذا التكرار ضروري لتضخيم القصة ، وهو يختلف من قصة إلى أخرى فبينما يوجد في إحدى الحكايات كثير من أساليب التكرار ، قد لا يوجد في أخرى أكثر من تكرار واحد أو اثنين ، ولكن ذلك ليس هو المهم في حد ذاته ، إذ أن الأهمية في رأيه هو أن الحكاية لا يمكن أن تصل إلى نهايتها بدون شكل ما من أشكال التكرار . ويضيف أن قانون التكرار مرتبط أساسا بالعدد ثلاثة ، على الرغم من أن العدد ثلاثة يقوم بنفسه قانونا مستقلا .

ويرى أولريك أن الرواية الشعبية ذات اتجاه واحد ، فهي لا تعود أبدا لكي تملأ فجوة ، أو تعطى تفصيلا لشيء سقط سهوا أو لمواقف نسيت أو أهملت ، ويمكن لنا بالطبع أن نلاحظ ذلك فيما بين أيدينا من أغاني ومواويل قصصية . ويلفتنا هذا إلى خصيصة غاية في الأهمية فيما يرتبط بالقص الشعبي سواء كان غنائيا أو روائيا ، وهو أنه - أي القص الشعبي - لا يعرف المشاهد المتوازية ، وإنما يعرف فقط المشاهد المتسلسلة التي يلي كل منها الآخر ويرتبط به ، ومن هنا تسير القصة نحو القمة بشكل مطرد لا يعود إلى الوراء ، أو يتوقف عن الحركة .

ويشير أولريك أيضا في هذه الدراسة الممتازة إلى سمة هامة تميز الأدب الشعبي عامة ، وتصديق على الأغاني القصصية أيضا ، وهي أن تصديق المتلقين لما يسمعونه ، واقتناعهم به لا يعتمد على الحقيقة الخارجية ، وإنما يعتمد أساسا على الصديق الداخلي النابع من طبيعة هذا الأدب ذاته (١)

(١) انظر المقال كاملا .

وتتميز الأغاني القصصية أيضاً باستخدامها للحوار لإبراز التناقض والصراع بين الشخصيات ومن ثم تصبح حركة الأحداث أكثر تحديداً ، ويتم التركيز في هذا الصدد على التعاقب بين المتحاورين وتتحرك الأحداث من خلال ذلك ، وصولاً إلى الذروة ثم النهاية .

الأغنية القصصية بين الغنائية والقصصية

لابد في البداية أن نحدد ما نعنيه بالغنائية والقصصية في هذا المجال ، ذلك أننا سنستخدم الغنائية كى نشير بها إلى أن الإبداع الفنى يركز على الشاعر سواء كانت شاعر فرد أو شاعر جماعة أكثر مما يركز على الحدث أو الأحداث التى تشكل فى مجموعها العمل الفنى ، وتؤثر فى شخصيات القصة سلبا أو إيجابا ، وهو ما نعنيه بالقصصية . والغنائية كما نعرف من النقد الأدبى ، توقف الزمن لتستقصى اللحظة ، فى ضوء الشعور المسيطر أو العاطفة التى قد تصبح منفصلة عن المكان والزمان ، والحدث ذاته . ويمكن لنا أن نزعم أن الغنائية قد سيطرت على التعبير الشعبى إلى حد كبير ، كما سنرى من خلال مواويلنا الشائعة على ألسنة المغنين الشعبيين .

إن معظم الأغاني والمواويل القصصية يحكى عادة قصة ، يتم وضع المستمع من خلالها فى بثرة الحدث الدرامى ، عن طريق الغناء ، فإذا تم التركيز على التجربة الخاصة ، أو البعد العاطفى للقصة فإن الغنائية هنا تصبح هى المسيطرة ، أما إذا كان الحدث هو الذى يبرز دائما ، ويؤكد عليه من جانب المغنى ، فإن القصصية هنا هى التى تسود والحقيقة أن المغنى يستخدم الأسلوبين معا ، كما يستخدم أسلوبا ثالثا هو الحوار الذى يسهم فى إبراز الجانب الدرامى .

وفى حالة سيطرة الغنائية على أسلوب المغنى ، سوف نجد أن العاطفة معبر عنها بشكل تقليدى من خلال وجهة نظر المتكلم ، وهنا لا يوجد حدث ، أو يمكن أن يوقف الحدث إلا أن هذا الجزء الغنائى عادة ما يمهد للحدث ، ولذلك يصبح من السهل إدراك الموقف منذ البداية ، وتوقع الانعكاسات العاطفية التى تملأها المواقف والأحداث بشكل مباشر أو غير مباشر .

فعندما تسأل أم حسن ابنها ، عما غير لونه ، وجعله سقيا ، يرد عليها قائلاً :

يَجُولُ يَا أُمِّي ابْتَلَيْتُ بَغْزَالَ جَدِيثِ السَّنِّ وَصَغِيرَ

تَجُولُ لَهُ الَّى بِالْفُلُوسِ مَا تَشْتَهِيهِ النَّفُوسُ يَا حَبِيبِي (١)

ويأتى الجزء الغنائى بعد هذا الحوار مباشرة :

عَلِيلٌ يَازَمَنُ وَلَا لِيَشُ عِنْدَ الطَّيِّبِ أَذْوِيَّةُ
جَرَّبُ وَدَاوِينِي يَا طَيِّبُ وَمَعَاكَ بَدَلُ الْجَنِيَّةِ مِيَّةُ
الْوَلَدُ خَذَ مَيْتَ جَنِيَّةٍ ، وَخَذَ اثْنَيْنِ أَصْحَابُهُ
وَاللَّى مَعَاهُ جَرَّحَ يَنَامُ بُو اللَّيْلِ وَيَضْحَى بُو
طَلَعَ عَلَى الْمَشْيَةِ ... (٢)

ثم يحدث الانتقال إلى الحدث ، وهنا يصبح الحديث من وجهة نظر الغائب أو الشخص الثالث هو السائد ، ذلك أن هذا الأسلوب يعطى الفرصة لوصف الحدث في هدوء ، وبقدر معقول من الحياد ، إذا استلزم الأمر ذلك .

يَسْأَلُ دَلِيلُ حَسَنٍ عَلَى بَيْتِ أَبُو نَعِيمَةٍ فِينِ
دِرِيَّتِ نَعِيمَةٍ جَالَتْ لَهُ حَبَّاكَ يَا حَسَنُ وَاللَّهِ الْعَظِيمِ حَبَّاكَ
إِشْرَطْ مَعَ أَبَوَى يَا حَسَنُ وَأَنَا طَالَّةُ ! مِنْ الشَّبَّاكَ
رِسَى حَسَنٍ عَلَى بَيْتِ أَبُو الْعَزِيزَةِ نَعِيمَةٍ
وَجَالَ لَهُ يَا عَمَّ حَضَلْ أَنَا طَالِبُ الْجُرْبِ مِنْكَ
فِي الْعَزِيزَةِ نَعِيمَةٍ
مَا جَالَ لَهُ أَبَدًا يَا وَلَدُ ، مَا نَدِيشُ بَنَاتِنَا لِلْمُعَنِّينِ
مَا جَالَ لَهُ يَا بَا الْعَزِيزَةِ نَعِيمَةٍ أَنَا نَاسِي مَا هُمَّاشُ مُعَنِّينِ
نَاسِي فِي بِنُوَةِ النَّمْسِ أَحْسَنُ نَاسٍ أَغْنِيَهُ
بَسُ الْخَالِي عَلَى الْبَالِي لَامُ

(١) يحول : يقول ، تجول له ، تقول له ، اللى : الذى ، ماتشتههى : لا تشتهيه .

(٢) ولا ليش : وليس لى ، جرب : اقرب منى ، داوينى : داوئى ، ومعاك بدل الجنيه ميه : تستطيع

أن تأخذ أجرا كما تشاء ، حتى لو كان مائة جنيه ، خذ : أخذ ، واللى معاه ... : من به جرح ينام به الليل ويصحو به أيضا .

سَبَبٌ خُرُوجِي يَا بُو نَعِيمَةَ فِي الْمَعَانِي غَرَامٌ
وَالْتَدَلَّ إِنَّ جَدَرَ مَا يَعْقِيشُ^(١)

ويأتي الحوار بين الشخصيات لكي يسهم بدوره في خدمة كل من الأسلوبين السابقين فهو إما أن يزيد من تعميق الجانب العنائي العاطفي ، أو يساعد على دفع الحدث إلى خطوات إلى الأمام ، كما يتضح من النماذج السابقة ، ومن هذا الجزء :

فَرَجِ الْحَسِيسِ مِ الْأَصِيلِ يَا جَلِيي دَا فَرَجِ بَعِيدِ
مَا دَرَى حَسَنُ أَبُو الْحَاجِّ عَلَيَّ بَأَنَّ أَبُو نَعِيمَةَ جَا الدَّارِ وَبَلْدُهُ
مَا جَالُ لَهُ يَا مَرَحَبًا يَا أَبُو الْعَزِيزَةِ نَعِيمَةَ
لَمَنْ جِيتِ الدَّارَ وَبَلَدْنَا ..

جَايِبُ لَهُ الْغَدَا وَالشَّيْءُ .. كَانَ عَايِزُ سَاعَةِ صَفَا وَيَّاهُ
مَا جَالُ لَهُ أَنَا مَا دُوجُ زَادَكَ إِلَّا لَمَّا أَشُوفُ عَرْضِي
مَا جَالُ لَهُ عَيْبُ يَا بُو الْعَزِيزَةِ نَعِيمَةَ
بَشْتِكَ فِي الْحِمَى عَرْضَهَا مِنْصَانُ

هَاجِبِ الْجَاضِي يَا بُو نَعِيمَةَ وَكِتَبُ فِي حَلَالِ اللَّهِ^(٢)

إن معظم الأغاني والمواويل القصصية تستخدم هذه الأساليب الثلاثة معا ، لكي تحكي قصتها ، وتؤثر في مستمعها ، وهو ما يمكن أن نراه في النماذج السابقة التي

(١) دريت : علمت ، حباك : أحبك ، اشروط مع ابوي : أي تكلم مع أبي واطنبي منه ، طاله لك : أطل عليك ، رمى : وذل ، طالب الجرب : أطلب الاصهار إليك ، مانديش : لا نعطي ، ماهماش : ليسوا ، أغنية : أغنياء ، بس الخالي : لكن الذي لا يشغل قلبه شيء يلوم المبتلى بالحب ، جدر ما يعقش : اذا قدر لا يعفو .

(٢) فرج الحسيس .. : الفرق بين الحسيس والأصيل يا قلبي كبير ، ما درى : عندما علم ، جا : جاء ، لمن جيت : عندما جئت ، جايب له : أحضر له ، عايِز : يريد ساعة صفا وياه : وقتا طيبا معه ، ما ادوج : لا أذوق ، لما أشوف عرضي : الا اذا تأكدت أن عرض ابنتي سليم لم يمس ، في دارى وحايي ، منصان : سليم ، الجاضي : القاضي أو المأذون الذي يعقد القران .

اقتطعناها من موال حسن ونعيمة ، وغيرها مما يمكن الرجوع إليه من الأغاني والمواويل الأخرى .

ولكن ينبغي أن نشير هنا إلى أن الأغاني والمواويل عامة ليست مقسمة بشكل متساو بين هذه الأساليب الثلاثة ، ذلك أننا قد نجد أن أحدها أو اثنين منها أكثر وضوحا من غيرها ، أو أن الأساليب الثلاثة مندمجة مع بعضها بشكل يصعب معه الفصل الكامل بينها . والحقيقة أن هذا أمر طبيعي ، فالتمييز أو التصنيف الذي اقترحناه هنا ، فيه قدر من الصناعية لابد من التنبيه إليه .

خَسِيسٌ وَجَالٌ لِلْأَصِيلِ تَعَالَى أَمَّا أَعْمَلُكَ خَدَّامٌ
تَأْكُلُ وَتَشْرَبُ وَتَبْجَى مِنْ جُمْلَةِ الْخَدَّامِ
جَالٌ لَهُ أَنَا أَجْعُدُ عَلَى جَبَلٍ عَالِي
تَأْكُلُنِي الْحِدَّ وَالْغَرَبَانَ
وَلَا يَجُولُشِ الْأَصِيلُ عِنْدَ الْخَسِيسِ خَدَّامٌ^(١)

فالعنائية هنا واضحة ، كما أن هناك شكلا من أشكال الحوار البسيط . وهذان الأسلوبان هما الأكثر شيوعا في المواويل غير القصصية عادة . وكذلك في الأغاني العادية كما في هذه الأغنية التي يبدو فيها الجانب الغنائي واضحا ، وكذلك الحوار لأن هناك تأكيدا متساويا على المتكلم وعلى حواريه مع شخص آخر :

المغنية : دَا الْأَسْمَرُ غَاوِينِي وَأَنَا الْبَيْضَةُ
المرددات : دَا الْأَسْمَرُ غَاوِينِي وَأَنَا الْبَيْضَةُ
المغنية : دَا الْأَسْمَرُ غَاوِينِي .. جَعَدُ جَنْبِي
وَمَسَحَ لِي جَبِينِي .. وَجَالٌ لِي يَاسِيْتُ بَيْضَةُ تَعَجَّيْنِي ..
يَا عَرِيسُ عَجَبْتُكَ .. وَأَنْتَ الْوَرْدُ وَأَنَا اللَّيْ جَمَعْتُكَ ..

(١) وجال : وقال ، أما أعملك خدام : أجعل منك خادما لي ، وتبجى : وتصيح ، من جملة الخدام : أى واحدا من خدمي الكثيرين ، دانا : اتنى ، أجعد : أقعد ، تاكلى الحد : تأكلنى الحداء (جمع حدأة) ولا يجولوش : ولا يقولون ، أوحى لا يقولوا أن ...

وَوَجَتِ النَّوْمِ نَفْرَشٌ تَمْرُ حِنَّةً . . وَتَغَطَّى بِوَرَجِ الْيَاسْمِينِ . .

المرددات : دَا الْأَسْمَرَ غَاوِينِي وَأَنَا الْبَيْضَةَ^(١)

وتتميز الأغاني والمواويل القصصية ، من بين كل أنواع الأغاني الشعبية بأنها أكثرها انتخاباً في استخدامها للأسلوب الذي يميزها ، تبعاً لطبيعة القصة التي تحكيها ومدى تعقيدها أو بساطتها ، فبعض الأغاني القصصية يغلب عليها استخدام أسلوب الحوار تماماً ، نتيجة لضعف الحدث كما في الموال الشهير « موال الطير » الذي يبدأ على النحو التالي :

يَا تَاجِرِ الْوَدِّ هُوَّةُ الْوَدِّ شَجَرَةٌ جَلُّ
وَالْأَسَاجِي الْوَدَّادُ تَرَحُّتْ وَمَاءُهَا جَلُّ
أَيَّامٍ يَنْشَرِبُ عَسَلٌ وَأَيَّامٍ يَنْشَرِبُ خَلُّ
وَأَيَّامٍ يَنْلَبِسُ حَرِيرٌ وَأَيَّامٍ يَنْلَبِسُ قَلُّ
وَأَيَّامٍ نَنَامُ عَ الْفُرَاشِ وَأَيَّامٍ نَنَامُ عَ التَّلِّ
وَأَيَّامٍ يَتَبَجَّجِي عَلَى وَلَادِ الْأُصُولِ تَنْذَلُّ
سَأَلْتُ شَيْخَ جَارِي فِي الْعُلُومِ صَنْدَلُ
مَدَّ الْكِتَابُ عَنْ يَمِينِهِ وَالتَفَتَ جَالُ لِي
مِنْ عَاشِرِ النَّدْلِ بَعْدَ الْعُنْدَرَةِ يَنْذَلُ^(٢)
أَصْلُ الْحِكَايَةِ فَرَشْتُ لِلطَّيْرِ شَيْشَانِ حَرِيرُ
أَصْلُ الْحِكَايَةِ فَرَشْتُ لِلطَّيْرِ شَيْشَانِ حَرِيرُ
عَافِرٌ مِعَايَا وَفَكَتُ مِنْ الزَّرْدِ الرَّفِيعِ وَحَلُّ

(١) غاويني : يهواني ويريدني ، البيضة : البيضاء البشرية ، جعد جنبي : جلس الى جانبي ، وجال لي : وقال لي ، يا ستي : معناها يا سيدتي ، وهي تقال في العامية للفتاة للدلالة على الاحترام ، ووجت النوم : وقت النوم ، أو عندما يحين ميعاد النوم ، بورج : بورق ، التمرحته والياسمين : أزهار جميلة الرائحة والشكل .
(٢) يروي هذا الجزء كثيراً على أنه موال عادي منفصل عن بقية الموال القصصية .

طَلَعْتُ أَدْوَرَ عَلَى طَيْرِي نَهَارٍ أَنْ رَاحَ
وَالْجِسْمُ مِنِّي بُلَى لَمَّا امْتَلَى جِرَاحٌ^(١)

فالموال يحكى قصة حب بسيطة ، بين شاب وفتاة ، وأن الفتاة - الطير - تركت
حبيبها وهجرته ، ثم يحكى عن رحلة الفتى للبحث عن طيره ، حتى يجده ، فيدور بينها
الجوار التالى :

قَالَ الْبَحْتُ مَكْتُوبٌ وَمَقْدَرٌ لِي
وَاللَّى انْكُتَبَ عَ الْجِيْنِ مَيْنَ يَمْنَعُهُ يَا نَاسُ
مَا تَفْتَكِرُ يَا طَيْرُ لَمَّا خَدَّتْكَ مِنْ غَيْرِ رِيشُ
وَعَلَّمَتْكَ الرَّجْ وَالطَّيْرَانُ وَالْتَعَشِيشُ
الْيَوْمَ لَمَّا كَبَّرْتَ وَبَجَى لَكَ رِيشُ
صَبَحْتَ تِلَفٌ وَتَجَعَلْ طُعْمِي بِقَشِيشُ
لَدْتُ عَلَيْكَ الْمَرَاغَى وَصَبَّخْتَنِي حَيْرَانُ
الْتَفْتُ جَالٌ لِي رُوحَ بَلَّاشُ تَعْفِيشُ
نَعَمْ أَنَا كُنْتُ طَيْرَكَ وَأَنْتَ بَرَّاجِي
شَحَّتْ عَلَيْكَ الْمَرَاغَى طَلَعْتُ أَرْعَى وَآجِي
وَلَا أَنَا عُدْتُ طَيْرَكَ وَلَا أَنْتَ عُدْتَ بَرَّاجِي
حَتَّى إِذَا كَانَ قَصْرَكَ دَهَبٌ وَسِلْمُهُ عَاجِي^(٢)

(١) أصبح قليلا ، سواجى : سواقى (جمع ساقيه) ، فل : قماش حسن ، ننام ع التل : أى على
العراء ، بتبجى : تأتى ، تنذل : تدل ، جارى : قارئ ، صندل : انتظر قليلا ثم قال ، مدى الكتاب : ترك
الكتاب ، جال لى : قال لى ، الغندرة : العز والرفاهية ، النذل ، النذل ، عافر معايا :
نهار ان راح : يوم ان ذهب ورحل ، امتلى : امتلأ .

(٢) الى انكتب : ما كتب ، مين : من ، خدتك : أخذتك ، وعلمتك الزج .. : علمتك كيف
تأكل ونطير وتصنع لك عشا ، وبجى لك : وأصبح لك ، تحمل طعمتى : تجعل جرائى نكرانا وهجرانا ،
لدت : أعجبتك .

أَنَا جُلْتُ يَاطِيرُ أَنَا لَجِيتُ غَيْرَكَ
فَاطْمَحْتُ الطَّيْرَ وَجَالَ بِدِّي أَشُوفُ طَيْرَكَ^(١)

ويستمر الحوار ، فالطير يريد أن يعود ، ويحاول أن يجد ذريعة إلى ذلك ، مستعظفا
مذكرا بالحب القديم ، ولكن الفتى لا يرق ولا يلين ، وينتهى الموال بالبيتين الأولين
للديم بدأ بهما :

يَا تَابِجِرِ الْوَدِّ هُوَّةُ الْوَدِّ شَجَرَةٌ جَلْ
وَالَا سَوَاجِي الْوَدَّاذْ تَزَحِيَتْ وَمَاءُهَا جَلْ

وأيا ما كان الأمر ، فالواقع أنه لا توجد أغاني أو مواويل قصصية مصرية ، تعتمد
اعتمادا كاملا على أسلوب الحكى أو السرد فحسب ، بل إن العكس يمكن أن يكون
صحيحا ، إذ أن قليلا منها هو الذى يستخدمه بشكل مباشر . وهنا يجب أن نلاحظ
العلاقة بين قلة الأغاني والمواويل القصصية التى تعتمد على وصف الحدث أو الحركة ،
وبين ندرة الأغاني والمواويل البطولية الحقيقية ، لأنه من الطبيعى أن تؤكد مثل هذه
الأغاني والمواويل على الحدث البطولى لكى تبرزه ، وتستثير الأهتمام به وتركز عليه .
ومن بين المواويل القصصية المصرية الشهيرة لا يوجد إلا موال واحد يركز على البطولة
من وجهة نظر الجماعة الشعبية ، هو موال أدهم الشرقاوى ، ولعل ذلك هو ما دفع
الناس إلى تسميته بموال « أدهم » دون أن يشركوا معه أحدا ، على العكس من بقية
المواويل الأخرى التى اتخذت عنوانا لها من أسماء الشخصيتين الرئيسيتين فيها ، مثل
« ياسين وبهية » و « حسن ونعيمة » ، و « عزيزة ويونس » ، و « شفيقة ومتولى »
أو يتخذ الموال اسما رمزيا كما هو الحال فى موال « الطير » الذى سبقت الإشارة إليه ،
وحتى فى موال أدهم الشرقاوى يستخدم أسلوب الحوار بشكل عرضي ، ذلك أن

(١) روح . اذهب ، بلاش تعفیش : يعنى لا نقل هذا الكلام الفارغ السيئ ، وأنت براجى : أى
صاحب البرج (برج الحمام) والمعنى لقد كنت صاحبي ، أو كنت تملكنى ، وأجى : وأعود ، عاجى : من
العاج ، لجيت : وجدت ، فاطمحك : فحاول أن يتراجع ، أو أن يجد سببا للاستمرار فى الحديث ، وجال
بدى : وقال أريد .

التركيز أساسا على بطولة أدهم وخداعه لمن يريدون الإيقاع به ، وهنا يحتل الحدث المكانة الأولى لكي تبرز هذه البطولة ، في الشكل الذي يحتفى به الناس ، ويوظف الحوار في هذه الحالة لأداء نفس الغرض ، كما سنرى في الموال .

إن الأغنية القصصية عامة ، رومانسية إلى حد كبير في تركيزها على الجانب العاطفي ، وتصويرها للشخصيات من زاوية واحدة فحسب ، ومن ثم فهي تقف في مكان ما ، يصعب تحديده قريبا أو بعدا بين القص الكامل ، والغنائية ، ولذلك فمن المنطقي أن نطلق عليها اسم « الأغنية القصصية » ، أو « الموال القصصي » مركزين في الأول على طريقة الأداء والمضمون ، وفي الثاني على الشكل الشعري والأسلوب . ولعلنا لاحظنا أن القصة التي تحكيها الأغنية أو الموال ، تروى عادة عن طريق مراقب أو معاش للحدث ، أو هكذا تحاول الأغنية أو الموال أن تلقى في روعنا للوهلة الأولى ومثل هذا التقديم لا يستهلك أكثر من مقطوعة أو اثنتين^(١) ولكن قد يحدث أن يصبح هذا المراقب ، أو المعاش للحدث ، عنصرا مشاركا في المقطوعات التالية ، ففي الموال التالي يدخل المغنى نفسه في سياق الأحداث ، ويرتب لنفسه دورا ، حاكيا القصة بضمير المتكلم مؤكدا الأحداث التي يحكى عنها ، والتي قد يوهم بأنه قد شارك فيها ، بالإضافة إلى مشاعره نحوها أحيانا ، ففي الجزء اتالي من إحدى نسخ موال شفيقة ومتولى ، ذهب متولى للاستعان بأصدقائه لمساعدته في العثور على شفيقة ، يقول الموال :

يَا مَرْحَبًا بِكَ يَا مِتْوَلِي عِنْدَمَا جِيتَ لَنَا ..
خَذْنَهُمُ الْوَلَدُ عَلَى سَيْوُطٍ وَنَزَلَ طَوَّالِي ..
جَطَعَ لَهُمْ تَذَكَّرْتَيْنِ عَلَى حَسَابَةٍ ..
وَنَزَلَ عَلَى سَيْوُطٍ طَوَّالِي ..
مَعْنَى الْكَلَامِ يَا جَلْبِي كُلَّ رَاجِلٍ وَلِيهِ نِمْرَه

(١) انظر مقدمات المواويل في الملحق

وفيه رَاجِلٌ مِنَ الرِّجَالِ يَسْوَى مِيَهُ وَمِيَتِ نَمْرَةٌ . .
أَمَّا الْحُمَّالُ جَثُوا دَاهِيَهُ لَمْ يَسْوَى وَلَا نَمْرَةٌ . .
مِتَوَّلِي كَانَ وَلَدُ عَالٍ ، لَمَّا نَزَلَ فِي أَسْوَطٍ . .
يَجْرَا الشَّارِعِينَ بِالنَّمْرِ . .

دَهْيَانٍ وَغَلْبَانٍ ، لَمَّا عَرَفَ الْبَيْتَ وَالْجَهْوَةَ بِالنَّمْرِ^(١)

فالمغنى يتدخل بعد السطور الأربعة الأولى ، ليؤكد مخاطبا نفسه ، أن الرجال ليسوا عددا أو كثرة ، فهناك الرجل ، بكل ما تعنيه الكلمة من معان ، وهناك الحامل الذى لا يساوى شيئا ، وهو هنا بعيد تأكيد الصورة التى رسمت فى بداية الموال لمتولى ، فهو عندما ذهب لأداء الخدمة العسكرية « بكت عليه جميع جرجا » وكما تتأكد فى كل الموال بعد ذلك « متولى كان ولد جد » . . .

ويقودنا هذا إلى ملاحظتين على جانب كبير من الأهمية :

الأولى : أن المغنى عندما يحكى مستخدما ضمير المتكلم ، تتجه القصة أو الموقف إلى أن يكون على درجة كبيرة من العاطفية فى مضمونه ، وعادة ما يأخذ شكل اعتراف .

وَيَجَى بِجُولٍ يَا عَجَلِي الْمِحْتَلُّ . .
حِمْلِي تَجِيلُ وَمَتِينٌ أَدَلُّ . .
اِفْتَحِي يَا أُمُّهُ أَنَا مِتَوَّلِي . .
وَجِيتَ أَسْعَلُ عَ الـ

.....

وَجِالَ لَامَّةُ أَنَا كَوَانِي الْبَيْنُ

(١) جيت لنا : جئت لنا ، حضرت إلينا ، أخذهم : أخذهم ، سيوط : مدينة أسبوط ، طوالى : مباشرة ، جطع لهم تذكرتين : اشترى لهم تذكرتين ، يا جلبي : ليه نمرة : له قدره ، ميه : مائة ، ميت نمرة : مائة رجل ، الحمال : الحامل ، جتو : جاءته ، وهى هنا بمعنى لتصبه ، ولا نمرة : لاشيء ، يجرأ : يقرأ ، دهيان : مرهق ومتعب ، الجهوة : القهوة .

بَا هَرَجَ أَتَجَلَّبُ عَ الْجَتْنِينَ
جَوَامِ جُولَى لِيَّ شَفِيجَةً وَينَ
وَادِي حَالِ الْ(١)

.....

الثاني : أنه عندما يحكى مستخدما ضمير الغائب ، أو عندما يحكى أو يصف حدثا مؤثرا فإنه يتجه للتركيز على الموقف ذاته :

نَعِيمَةً فِي دَخْلَةٍ حَسَنَ وَاجْفَالَهُ وَرَا الْبَابَ
عَمَّالَةً تَبْكِي بِحُرْجَةٍ ، وَتَبْكِي عَلَى الْغِيَابِ
جَالَتْ لَهُ أَنْ جُلَّتْ أَنَا بِدَاكَ يَا حَسَنَ ..
هَآ نُرُوحُ إِحْنَا الْاِثْنَيْنِ ..

إِنْتَ غَرِيبٌ يَا حَسَنَ وَأَنَا بِشْتُهُمْ ..

وَاللَّى هَا يَثْبِتُ جِنَايَتِنَا مِينْ

إِلَامِرِ لِّلَّهِ يَا حَسَنَ دَانَا اللَّيْ هَا اثْبِتْ لَكَ جِنَايَاتَكَ(٢)

ولا يعنى حديثنا هنا عن الأساليب التي تستخدمها الأغاني والمواويل القصصية ، سواء تم التركيز على الجانب الغنائي ، أو الحوار أو غير ذلك ، إن الاهتمام بالحدث أمر ثانوي أو أنه يأتي عرضا ، ذلك أن السمة الأساسية التي تميز الأغنية أو الموال القصصي إنما هي الاهتمام بالحدث ، وأن هذه الأساليب ، إنما هي وسائل مساعدة فحسب ، نستخدمها الراوى أو المغنى .

(١) ويحى : وظل ، وأصبح ، يحول : يفرل ، يا عجلي : يا عقلى ، تجيل : ثقل ، أدل : أذلنى ، جيئت : جئت ، أسعل : أسأل (نطق المغنى الألف عينا) ، باهرج : لا أستقر على حال ، أتجلب : أتقلب ، جدام : بسرعة

(٢) فى دخلة : عند دخول حسين ، واجفاله : واقفه تنتظره ، ورا : وراء ، عماله : مستمرة محرجه : محرقة ، بدالك : بدلا منك ، هانروح : سنقتل ، اللي هايثبت .. : من الذى سيثبت فعلهم الشائنة .

إن الأغنية القصصية ، تحكى قصتها فى سلاسة وبساطة ، والقصة التى تحكيها شأنها شأن كل القصص ، لابد من أن يكون لها بداية ووسط ونهاية ، يمكن إدراكها وتميزها بسهولة ، كما أنها تعتمد على قوالب مستمدة من الثقافة الماثورة ، وهذا هو ما يجعلها ثابتة إلى حد كبير فى أثناء رحلتها الشفاهية عبر الزمان والمكان والأفراد . ويصدق على الأغنية القصصية والموال القصصى ما يصدق على الأغنية الشعبية أو الأنواع الفولكلورية عامة من تعرضها للتغير ، ولكن الذى لا شك فيه أن القصة نفسها لا تتغير . والأمثلة على ذلك كثيرة بالطبع ، ولكن الأمر يحتاج إلى دراسة مستقلة لكي نرصد التغير الذى يحدث فى الأغنية أو الموال عامة ، والأسباب التى تؤدى إلى ذلك ، تبعا للمغنى أو المؤدى ، وتبعا للمتلقين أنفسهم ، وزمان الحكى والغناء ، ومكانهما . كما يحتاج الأمر إلى جمع أكبر عدد من النصوص المتداولة للأغاني والمواويل ، كى يمكننا الثقة فى النتائج التى نستطيع التوصل إليها ، وهو ما ليس فى مقدورنا الآن .

إن مثل هذه الدراسة يمكن أن تكشف لنا عن أشياء كثيرة فيما يرتبط بمضمون التذكر والاتجاه إلى القصصية أو الغنائية بين المغنين وجمهورهم ، وغير ذلك من ظواهر مما يوضح لنا جوانب مازالت خافية فى هذا الجانب من الإبداع ، وهو ما نرجو أن يتاح لدارسينا باستكمال عمليات جمع النصوص المتنوعة وتصنيفها ، ورصد ردود فعل المغنين والرواة تجاه ما يغنونه أو يرونه ، ومن ناحية أخرى رصد ردود فعل جمهور المتلقين أيضا تجاه ما يسمعون .

ولعل الملاحظة المبدئية التى يمكن لنا أن نلاحظها من خلال النصوص التى أمكننا الحصول عليها لبعض المواويل والأغاني القصصية المصرية ، أن هناك اتجاها إلى ضغط الأحداث ، بالمقارنة بما نراه فى السير الشعبية التى ما يزال يروى بعضها كالسيرة الهلالية وسيرة الزير سالم . والحقيقة أن هذا أمر طبيعى ، ينبغى أن نتوقع حدوثه ، لأسباب عدة ، ذلك أن أى نص شفاهى إذا ظل متداولاً لفترة طويلة عن طريق الرواية الشفاهية ، فإن الأشياء غير الجوهرية التى لا تؤثر فى الحدث الرئيسى سوف تظل

تتضاءل ، يوما بعد يوم إلى أن تختفى تماما. ولكن ينبغي الإشارة هنا إلى أن إهمال الأحداث الفرعية أو الأشياء غير الجوهرية ، وضغط الأحداث أو اختصارها ، لا يؤثر على مضمون القصة ، ولكنه قد يؤثر إلى حد ما على درجة استمتاع المتلقين بما يحكى لهم إذ يفقدون في الغالب مشاركتهم في توقع ما سيحدث - برغم معرفتهم به - واستمتاعهم بالحل الذي يأتي عادة في النهاية أو قرب النهاية ، والزخرفة والتنوع اللذين يضيفهما الغنى ، لكي يستميلهم إليه وإلى ما يغنيه .

الفصل الرابع

الشكل والمضمون

- * الموسيقى الشعبية
- * العلاقة بين اللحن والكلمات
- * الحب والزواج في الأغاني الشعبية المصرية
- * الموت في الأغنية الشعبية
- * موضوعات أخرى .

الشكل والمضمون

إننا نتعامل مع الأغنية باعتبارها تعبيرات شفاهية ، تستقل عبر الزمان والمكان وأن لها طبيعة فنية خاصة بالإضافة إلى أن لها أيضا جمالياتها التي تستثير المتعة في نفوس من يستمعون إليها . والذي لا شك فيه أن هذه الطبيعة الفنية الخاصة والجماليات المرتبطة بها تختلف إلى حد كبير عما يمكن أن تتصف به الأشكال الشعبية التي تنتمي إلى الأدب الخاص ، لا في أنها أكثر بساطة أو سذاجة ولكن في أن خضوعها للقوالب الماثورة والتنظيم الدقيق أكثر وضوحًا ، بالإضافة إلى تميزها من ناحية أسلوبها في تقديم الموضوعات المختلفة والتعبير عن القيم والأفكار والمشاعر . ولا شك أن القوالب موجودة أيضا في الأدب الخاص ، ولكنها من النادر أن تكون بنفس الدرجة من الوضوح والتأثير اللذين نراهما في الأدب الشعبي . على حين يحاول الشاعر الخاص عادة أن يخفي هذا الجانب أو ينكره وأن يغلفه بأغلفة سميكة ، سنجد أن الشاعر الشعبي على العكس من ذلك يتجه بشكل مباشر إلى القوالب التعبيرية التي تبرز ما يريد أن يعبر عنه من أقصر الطرق وأيسر السبل ، واضعا في اعتباره أمرين فحسب :

أولهما : أن فنه الذي يقدمه شفاهي أساسا .

وثانيهما : ملائمة هذا التعبير لما يريد تصويره أو وصفه .

لقد سبق أن اشرنا إلى أن الأدب الخاص بادئ ذي بدء شكل مكتوب كما أن الجانب الأكبر من تأثيره يحدث عن طريق القراءة ، ومن ثم فإنه يعتمد على الرؤية . أما الأدب الشعبي فهو شفاهي ، ولذلك فإنه لابد أن يتخذ طريقا وأسلوبا مختلفا ، على الرغم من أنه يهدف إلى تحقيق نفس التأثير الذي يحدثه الأدب الخاص . وعلى سبيل المثال ، تقوم العلامات ، كالفصلة ، والفصلة المنقوطة ، والنقطة ، وعلامة الاستفهام ، وعلامة التعجب . . وما إلى ذلك بوظائف هامة في الكلام المكتوب ، ومن ثم يمكن للقارئ أن يتوقف عند نهاية الجملة ، أو أن يحس بالتعجب

أو الاستفهام ، أو علامة السببية وغير ذلك ، مما تقوم به هذه العلامات من وظائف بالنسبة للكلام المكتوب . ولكن في الكلام الشفاهي لابد من إيجاد وسائل أخرى للتعبير عن نفس ما تعبر عنه هذه العلامات في المدون ، ولذلك فما تدل عليه النقطة مثلا من انتهاء الجملة ، لا يوجد له بديل في الشفاهي إلا التوقف أو أن يقال « وتخلص » أو « وبس » لكي يفهم السامع أن المتكلم قد انتهى من الجملة ، أو يمكن فهم ذلك من طريقة الكلام . وعلى ذلك فليس هناك من وسيلة لإشعار السامع أن البيت قد انتهى - في الشعر الشعبي أو الموال أو الأغنية - إلا التوقف الذي يتيح للسامع أن يستوعب القافية المتكررة ، التي ستجعله بعد لحظات من استماعه يدرك البدايات والنهايات وما إلى ذلك . ومن هنا تنبع إحدى الخصائص الهامة للأغنية الشعبية والشعر الشعبي عموما ، وهي التناسق الصارم ، والتوازن الدقيق بين المقطوعات والأبيات بعضها البعض ، وهو ما يحتاجه المتلقون لكي يتابعوا ما يستمعون إليه ، في حين أنه قد يصبح أمرا مضجرا رتيا بالنسبة للقارئ .

وتعد المقطوعة هي السمة الرئيسية أو القالب الغالب الذي يميز الأغاني الشعبية المصرية على اختلاف أنواعها ، وتحدد كل مقطوعة اللحن المرتبط بها أو تصوغه ، وتكون كل مقطوعة من شطر أو شطرين (أو من بيت أو بيتين) ، كما في الأغنية التالية :

المغنية : بِحَيَّا أَبُوهَا بِحَيَّا ..

المرددات : بِحَيَّا أَبُوهَا بِحَيَّا ..

المغنية : دَا هُوَه (١) عُمْدَةُ النَّاحِيَةِ ..

المرددات : بِحَيَّا أَبُوهَا بِحَيَّا ..

وكما في هذه الأغنية :

المغنية : إِلْبَيْتْ تَحِبُّ الْوَلَةَ .. وَالْوَلَةُ مِيَالْ ..

وَالْوَادُ صُغَيْرٌ يَامَّةً .. مِ الْعِشَا بِيْتَامْ ..

(١) دَا هُوَه (بتشديد الواو) : انه عمدة الناحية .

المرددات : (يرددن المقطوعة السابقة)

المغنية : أَبُويَا جَال لى يَاسَمَارَةَ ..

المرددات : الله .. الله ..

المغنى : مَا تَرْكَيْشِ الحُمَارَةَ ..

المرددات : الله .. الله ..

المغنية : هَا اسْعَى وَاجِيبْ لِكَ طَيَّارَةَ ..

وَالْبِتْ تَحِبْ ..

المرددات : الْوَلَةَ .. وَالْوَلَةَ مَيَّالَ ..

وَالْوَادِ صُغَيْرَ يَامَّةَ .. مِ الْعِشَا بِيْتَامَ^(١)

وقد يتكون السطر من شطرين يتفقان فى القافية أو يختلفان ، وقد يتفق الشطر الأول مع الشطر الثالث ، والشطر الثانى مع الشطر الرابع أو يختلفان ، وعلى ذلك تظهر القوافى إما فى نهاية كل شطر أو فى نهاية السطر . ويمكن القول أن نظام التقفية لا يخضع لقواعد ثابتة ، ولكن الثابت هو استخدام المقاطع التى يمكن المساواة بينها زمنيا عند الغناء ومن الشائع أن يكون الإيقاع الأساسى للأغنية أو وزنها معتمدا على تناوب الاشطار أو السطور ذات المدة الزمنية المتساوية .

ومن أهم الخصائص الأساسية للأغنية الشعبية الاعتماد على التكرار لتحقيق قدر من التماسك الفنى . والتكرار مبدأ سائد فى الأدب الشعبى عامة لتحقيق التأكيد على موقف من المواقف أو رسم صورة معينة أو وصف حدث ما ، وتعميق الإحساس بهما . وينهض التكرار ، سواء كان تكراراً للحن ، أو لأجزاء من النص الشعرى بتعميق تأثير الصورة أو العاطفة التى يعبر عنها فى وجدان المستمعين ، كما يزيد من إحساسهم بالألفة تجاه ما يسمعون ، مما يجعلهم أكثر استعداداً للتأثر بما يقال ، والتعاطف معه ،

(١) البت : البنت ، الولة : الولد أو الشاب ، يامه (بتشديد الميم) : يا أمى ، م العشا : منذ وقت

العشاء ، أبويا : أبى ، جال لى : قال لى ، ماتركيش : لا تركبى ، هاسعى : سأسعى ، وأجيب : وأحضر .

تنطق القاف فى هذه الأغنية همزة كلهمجة القاهريين .

كما أنه يهيئ للمغنى الفرصة لالتقاط أنفاسه وتنشيط ذاكرته .
ولعل أكثر العناصر التي تتكرر في الأغاني ، هي اللحن ، بل لعلنا لا نبالغ إذا قلنا
إن اللحن هو العنصر الرئيسى الذى يتكرر في الأغنية ، وقد ذكرت أسباب كثيرة لتعليل
ذلك . (١)

وتقوم اللازمة ، بدورها فى الأغنية ، وهى شكل من أشكال التكرار الشعرى
واللحنى فى أغانينا الشعبية ، وقد لا يكون للزامة أية صلة بمضمون الأغنية ولا يقلل
هذا من أهميتها ، إذ ينحصر دورها الحقيقى فى تهيئة الإطار الموسيقى الذى يضم الأغنية
أساسا ، والمحافظة على النمط الصوتى الذى يخضع له المغنى وهذه نماذج لبعض الأغاني
الشعبية المصرية تتحقق فيها الملاحظات التى ذكرناها :

المغنية : يَا أُمَّه بَرَّادِ الشَّائِ كَوَانِي

المرددات : يَا أُمَّه بَرَّادِ الشَّائِ كَوَانِي

المغنية : إِبْجَى تَعَالَى أُمَّا أَجُولَ لَكَ

المرددات : آى .. آى ..

المغنية : وَامْسَحْ دِمُوعِي فِي كُمِّكَ

المرددات : آى .. آى ..

المغنية : وَآخِرَ اللَّيْلِ أَبْجَى أَجُولَ لَكَ

المرددات : آى .. آى ..

المغنية : عَ اللَّيِّ حَصَلْ لِي وَاللِّي جَرَى لِي

المرددات : يَا أُمَّه بَرَّادِ الشَّائِ كَوَانِي

وفى أغنية أخرى تقول المغنية :

المغنية : عَلَى رِمَشٍ عَيْنِكَ يَاوَلَهْ .. عَلَى رِمَشٍ عَيْنِكَ ..

صَدَّقْ وَآمِنْ يَاوَلَهْ .. مَا بَحِبَّ غَيْرَكَ

المرددات : (يرددن نفس المقطوعة)

(١) انظر « الأغنية الشعبية - دراسة ميدانية فى إقليم اليرلس » .

المغنية : إِحْنَا الثَّلَاثَةَ وَلَاذْ خَالَهٗ . . لَالِنَا جِيبْ وَلَا سِيَّالَهٗ

وَاحِنَا بَنَاتُ لِنَا رِجَّالَهٗ . . وَعَلَى رِمَشِ عَيْنِكَ

المرددات : عَلَى رِمَشِ عَيْنِكَ يَاوَلَهٗ . . عَلَى رِمَشِ عَيْنِكَ

صَدَّقْ وَآمِنْ يَاوَلَهٗ . . مَا بَحِبْ غَيْرَكَ

فهذه المقطوعات التي تتكرر يمكن أن نراها ، في أغان أخرى ، كلوازم ،
أو كأجزاء من هذه الأغاني .^(١)

وإذ كنا قد أشرنا إلى أنه ليس من الضروري أن ترتبط اللازمة بمضمون الأغنية
وأن هذا واضح في كثير من أغانينا الشعبية ، إلا أن ذلك لا يمنع أن نجد أغاني أخرى
ترتبط فيها اللازمة بالمضمون الذي تعبر عنه الأغنية ، والأمثلة على ذلك كثيرة بالطبع .

المغنية : طَوَّحِ الْخَرَزَانَهٗ . . عَرِيسُ يَا عَائِقُ

المرددات : طَوَّحِ الْخَرَزَانَهٗ . . عَرِيسُ . . عَرِيسُ يَا عَائِقُ

المغنية : طَوَّحِ الْخَرَزَانَهٗ . . دَا امَّكَ دَعَتْ لَكَ

إِنَّ الْعُرُوسَهٗ تَبْجِي لَكَ . . وَاخْتَكِ فَرَحَتْ لَكَ

إِنَّ الْحَبَائِبُ جَتْ لَكَ . . عَرِيسُ يَا عَائِقُ

المرددات : طَوَّحِ الْخَرَزَانَهٗ . . عَرِيسُ يَا عَائِقُ^(١)

فالأغنية كما هو واضح أغنية من الأغاني التي تتردد في مناسبات الاحتفال
بالزواج ، وهي تدعو العريس - الشاب - أن يمشي ، معجباً بنفسه ، يهز عصاه يمينا
وشمالا ، فقد نال ما يتمنى ، وما هو جدير به ، استجابة لدعاء أمه التي تشاركه
فرحته ، كما تشاركه أخته أيضا سعادته بتحقيق أمله ، وكذلك الأصدقاء والمحبون الذين
جاءوا لتهنئته ، والاستمتاع بحفل العرس .

إن إحدى السمات الأساسية ، التي لا يمكن تجاهلها ، في دراستنا للأغنية
الشعبية ، هي الإيقاع أو اللحن ، أو ما نطلق عليه الموسيقى الشعبية . والحقيقة أن

(١) انظر الملحق .

(٢) عايق : كلمة مديح تعني الشباب والفتوة والوسامة أيضا ، جت لك : جاءت إليك .

الإيقاع ، أو الموسيقية ، لا يختصان بالأغنية فحسب بل إننا يمكن أن نجد قدرا منها في النثر الشعبي أيضا (كالحكاية والمثل اللغز) - فالتكرار ، وخاصة التكرار الإيقاعي يحقق قدرا من المتعة بالنسبة للمتلقين ، كما أنه يساعد المؤدى على التذكر بالإضافة إلى أن هذه التكرارات الإيقاعية تستخدم من أجل التأكيد وتعميق التأثير وهو سبق ما ذكرناه . ففي الخطابة مثلا ، يستخدم الإيقاع لإعطاء نوع من الموسيقية للحديث الحر أو الخطبة ، وهذا يمكن تحقيقه عن طريق الأداء ، حيث تتساوى الجمل في الطول بشكل ما ، وإيجاد نوع من السجع البسيط بينها .

وقد يتحقق الإيقاع عن طريق وقفة في أثناء الغناء ، أو الحديث ، حيث يعرض المستمع عن لخلل الموسيقى الذى قد يحدث . ويظهر البناء الإيقاعى أو الموسيقى بشكل أكثر تحديدا ووضوحا في الأغاني الشعبية منه في المواويل ، وتكاد تكون كل الأغاني مصحوبة بحركة الجسم أو بعض أجزائه ، والتي غالبا ما ترتبط بالتصفيق أو الدق بالأرجل على الأرض ، أو بتمايل الجسم في بعض الأحيان أو الرقص . وعلى ذلك فالنص الشعري واللعن والرقص يشكلون أساساً وحدة يصعب فصلها . لقد انفصلت الأغنية مؤخرا عن الرقص ، ولكن مهما يكن من أمر ارتباط الغناء بالموسيقى والرقص ، فإنه أمر مقرر ، لا يمكن تجاهله . وطالما أن الأغنية في الغالب مصحوبة بشكل ما من أشكال الحركة ، فإنه لابد من إيجاد تناسق بين نوعين من الإيقاعات ، إيقاع الأغنية وإيقاع حركة الجسم أو أجزاء منه .

إن التناسق بين الأغنية - نصاً شعرياً وموسيقى - وبين الحركة يأخذ أشكالا متعددة تعتمد على طبيعة العلاقة بينهما ، ومن المؤلف أن يتحقق هذا التناسق عن طريق أنماط مختلفة من التعبير ، تقود إلى أنماط متنوعة من الترقيم لتوحيد الإيقاع بين الأغنية والحركة . وعندما تكون الحركة مصحوبة بالصوت ، كما في تصفيق الأيدي أو الدق على الأرض فإنه ينتج لدينا إيقاع صوتي جديد متطور من خلال التأليف بين الاثنين .

والتنوع الكبير في الأشكال التي يظهر فيها الإيقاع ، كإيقاع الزمن في الموسيقى والرقص ، وإيقاع الفراغ والكتلة في الفنون التشكيلية ، يثبت أن نظرية « بوتشر » الذي جعل الإيقاع نابعا من انتظام الحركة في العمل العادي ، أو النظرية الموازية « لفونت » التي جعلت الإيقاع مرتبطا بالرقص فقط ، لا يمكن أن تكونا صحيحتين تماما . إن المتعة التي يحققها التكرار العادي لتصميمات التطريز والرسومات ، لا يمكن شرحها عن طريق تطبيق نظريات جاهزة عن التعود والألفة أو من تطبيق ملمح من ملامح متعددة تميز النوع الفني ، فليس هناك أية علامة تدل على أن الإيقاع لاحق على الكلمة المستقرة المعنى والشكل عن طريق العادة الميكانيكية التي نكتسبها من خلال استخدامنا للغة .

إننا نجد في الموسيقى الشعبية عددا كبيرا من الألحان تؤدي عن طريق الكلمات بصرف النظر عن معنى هذه الكلمات ، كالكلمات التي تبدو غير مألوفة لنا مثل :

« لآ . . لآ . . لآ . . أو » يوسا . . يوسا . . يوسا » و « هيلآ . . ليصآ » . .
 وتوئولآى . . توئولآى » ، والتي تصبح هي الأساس اللحني للوازم المتكررة التي تشكل موسيقى الأغنية ، فالعناصر الموسيقية في مثل هذه الأغاني ، هي مجرد النغمة والإيقاع كما تبدو في هذه الأغنية :

المغنية :	توئولآى . .	توئولآى	جَادِ الشَّمْعَةَ وَعَيْنُهُ لَآى
المرددات :	توئولآى . .	توئولآى	جَادِ الشَّمْعَةَ وَعَيْنُهُ لَآى
المغنية :	حَطَّ إِيْدُهُ عَ الْفُسْتَانِ	وَدَّ عَمَّى بَرَّةَ الدُّكَّانِ	جَلَّتْ لَهُ إَوْعَى يَاعَجَبَانَ
المرددات :	توئولآى . .	توئولآى	جَادِ الشَّمْعَةَ وَعَيْنُهُ لَآى
المغنية :	حَطَّ إِيْدُهُ عَلَى نَهْودَى	لَيْشُوفَكَ أَهْلَى وَجْدُودَى	شِيلَ إِيْدَكَ يَا بَنِ الْيَهُودَى
			يَجْتَلُوكَ تَضَعْبُ عَلَى . .

المرددات : تُوثولَآئِ .. تُوثولَآئِ جَادِ الشَّمْعَةُ وَعَيْنُهُ لَآئِ^(١)
ولعل هذه الملاحظات العامة ، تستلزم منا الآن ، قدرا من التفصيل في الحديث
من الموسيقى الشعبية ، باعتبارها الوجه الثاني للأغنية وباعتبارها وثيقة الارتباط بشكل
الأغنية ومضمونها .

(١) جاد : أشعل ، لآئ : لى (أى ينظر الى ..) ، حيط : وضع ، ايده : يده ، جلت له : قلت
له ، اوعى : احذر ، يا عجبان : يا أيها المعجب بنفسك ، ودعمى : ابن عمى ، بره (بتشديد الباء) فى
الخارج ، يحتلك : يقتلك ، شيل : ارفع ، ليشوفك : حتى لا يراك ، يحتلوك : يقتلونك .

الموسيقى الشعبية

إن الموسيقى الشعبية موسيقى غير مدونة ، تعيش في ذاكرة أولئك الذين يعرفونها أو يغنون أغانيهم معتمدين على إيقاعاتها المتوارثة التي ظلت تعيش فترة طويلة . . ومازالت . . معتمدة على الانتقال الشفاهي معدلة نفسها كل يوم لتواجه حاجات الإنسان ، ولذلك يمكن القول إنها في حالة دائمة من النمو ، ذلك أن كل مغن إنما يضيف عن قصد أو عن غير قصد شيئاً ما للأغنية في كل مرة تغنى فيها . ويصدق على الموسيقى الشعبية ، ما يصدق على الأغنية بصفة عامة من أن أى إضافات أو تعديلات إنما تحدث تبعاً لقبول الجماعة أو رفضها ، وعلى ذلك تخضع الموسيقى الشعبية في كل مرحلة من مراحل حياتها لإعادة التشكيل والصياغة بشكل مستمر ، وفقاً لذوق الجماعة وتقاليدها . ويمكن لنا في هذه الحالة أن نصفها بأنها موسيقى جمعية - بالمعنى الذى نستخدمه هنا - وأن شكلها العام وخصائصها المميزة تتبلور من خلال إبداع الأفراد وإعادة الإبداع مرة بعد أخرى .

لقد أهملت الموسيقى الشعبية إلى حد ما من جانب دارسى الأغنية الشعبية ، على الرغم من أنها في الحقيقة هى العامل الأساسى المؤثر في تأليف الأغنية . وتشبه الموسيقى الشعبية اللغة في كثير من جوانبها ، فاللغة قد أبدعها الناس الذين لم يتعلموا القراءة والكتابة ، وكذلك الموسيقى الشعبية ، كما أنها لم يتم تدوينها إلا في مرحلة متأخرة جداً من عمر الجنس البشرى ، لكى تصبح في متناول الدارسين والموسيقين . هذا بالإضافة إلى المرونة التى تتميز بها كل من اللغة والموسيقى الشعبية ، مما يجعلها قادرين باستمرار على الوفاء بما تتطلبه الحياة الإنسانية من تعبيرات أو استخدامات جديدة .

ومصطلح الموسيقى الشعبية يمكن أن ينسحب على الموسيقى التى تنشأ نتيجة لتأثير المجتمع بالموسيقى الشائعة أو الموسيقى الفنية ، أو عن طريق مؤلف معروف ولكن بشرط

أن تتمثل الجماعة الشعبية هذا الإبداع الفردى ، وأن تمتصه حتى يصبح جزءا من تقاليدها وموروثاتها الحية غير المدونة ، وعلى ذلك لا يدخل تحت هذا المصطلح الموسيقى الشائعة المؤلفة التى تأخذها الجماعة كما هى ، وتظل بصورتها التى قدمت بها ، لأن إعادة الصياغة ، أو إعادة الإبداع هى التى تضيف على هذه الموسيقى صفتها الشعبية وخصائصها المميزة .

ولعله من قبيل تحصيل الحاصل أن نقرر أن الموسيقى الفنية هى نتاج مراحل متعاقبة من الإبداع الموسيقى الشعبى ، وأن الموسيقى الفنية تعبر عن مرحلة من مراحل التطور الإنسانى أدرك فيها الإنسان أن الموسيقى يمكن أن تكون شيئا له وجوده المستقل فى حد ذاته دونما ارتباط بغرض أو هدف محدد ، وعندئذ بدأ فى اختبارها وتحليلها ، واكتشاف بنائها ، والعلاقات الداخلية التى تربط بين أجزائها الصغيرة (النغمات) ، وبذلك نشأت مرحلة جديدة مختلفة تماما عما سبقها ، وأصبح ما كان يبدع كل يوم . وينمو يوما بعد يوم ، عن غير وعى كامل بالقواعد والأسس التى تحكم الإبداع ، أو تودى إلى النمو ، يتم الآن عن وعى وقصد كاملين .

ولعل هذا يعود بنا مرة أخرى إلى التشابه بين اللغة والموسيقى ، من ناحية تاريخ كل منهما ، فقد جاءت لغة الأدب من لغة الناس العاديين ، كما انبثقت الموسيقى الفنية من الموسيقى الشعبية . ولقد عرف الإنسان اللغة قبل أن يعرف النحو . كما عرف الموسيقى وتغنى بها أيضا قبل معرفة الهارمونى ، والأصوات المتداخلة . والتوزيع الأوركستراالى والسلم الموسيقى . وإذا كان هذا صحيحا فى جوهره . فإنه يؤدى بنا إلى تصحيح إحدى الأفكار الشائعة عن الفن الشعبى عامة من أنه صور متدهورة لفنون الخاصة . أو نسخ مشوهة لأشكال أبدعها الفنانون المتميزون . أخذتها الجماعات الشعبية . وتبنتها . بعد أن فقدت وظيفتها لدى مجتمع الخاصة .

إن اكتشاف التدوين الموسيقى كان نقطة تحول أساسية فى حياة الموسيقى عامة إذ كان ذلك إيذانا بميلاد الموسيقى الفنية الخاصة ، ومنع ذلك فإن هذا الرافد الجديد لم يقض على النهر القديم ولم يحل محله إذا استمر الناس فى إبداع أغانيهم الخاصة دون أن

يتأثروا - إلى حد كبير - بهذا الرافد الجديد الذى احتفى به المثقفون وأخذوا فى تهذيبه ، ورعايته . ولذلك فإننا نلاحظ أن النهر الأساسى ، والرافد الجديد ، يعيشان جنبا إلى جنب ، بل إن كلا منهما قد أخذ يؤثر فى الآخر ، على اختلاف فى درجة التأثير والتأثر تبعاً لموقف كل مجتمع ، ودرجة تطوره .

والمجتمعات الشعبية فى الحقيقة لاتزال تحتفظ بموسيقاها وأغانيتها ، كما لاتزال تحتفظ بحكاياتها ، وأساليبها التعبيرية الأدبية الخاصة التى تميزها عن مجتمعات المثقفين (بالمعنى الخاص للثقافة) وقد يخطئ البعض عندما لا يميزون بين اللهجات العامية ، وأساليب التعبير اللغوية التى تستخدمها الجماعات الشعبية ، إذ يحدث فى كثير من الأحيان ألا يفرق الباحثون بين لغة السوق ، وبين اللغة الفنية الشعبية ، وهو ما يحدث أيضاً فى مجال الموسيقى والأغنية .

وما ينبغى أن نصححه هنا أن الموسيقى الشعبية بسبب نشأتها دون استناد إلى قواعد معروفة لمن أبدعوها ، لابد أن ينظر إليها على أنها أقل مرتبة وأدنى منزلة من الموسيقى الفنية الخاصة لأن هذا خطأ علمى كبير ، ذلك أننا إذا كنا نقرر أن أهم الخصائص التى تميز الفن هى الصدق ، فالذى لا شك فيه أن الموسيقى الشعبية تعبير فنى صادق عن الجماعة الشعبية التى تتبناها ، لأنها تنبع من رغبتها الجمعية فى التعبير عن نفسها دونما انتظار لشهرة أو كسب مادى . وبالطبع فإن الحال ليس كذلك فيما يتعلق بالموسيقى الفنية الخاصة ، حيث يتدرب الموسيقى على هذا الفن عن قصد ، وينفق فى ذلك وقتاً قد يقصر أو يطول ، كما يتحمل فى سبيل ذلك جهداً كبيراً ، فتلك هى حرفته أو مهنته ومن ثم قد يلجأ إلى الصنعة والتكلف ، تحت تأثير الرغبة فى الكسب المادى ، أو الشهرة . أما الذين يبدعون الموسيقى الشعبية ، فإنهم ليسوا خاضعين لأى تأثير من هذا النوع . فى الأغلب الأعم ، ذلك أنهم يبدعون موسيقاهم أو يغنون عندما يشعرون بحاجتهم إلى ذلك ، فى إطار تقاليد المجتمع الذى يعيشون فيه ، وموروثاته ، والوظائف التى ينتظر تحقيقها ، وبذلك ينجون من الوقوع فى فخ الصنعة والتكلف . ولا يعنى هذا بالضرورة أننا نعلى من شأن الموسيقى الشعبية على حساب الموسيقى

الخاصة ، فنحن أبعد ما نكون عن ذلك ، فقد لا تحوز الموسيقى الشعبية على إعجاب الكثيرين ، وقد يرون فيها سذاجة ، تنفى عنها صفة الفنية التى ترتبط بقدر ما من التعقيد والصقل ، ولكننا نعود لكى نؤكد أنها موسيقى فنية لها قواعدها المحددة وأصولها الواضحة ، هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى فإن تميزها الفنى يأتى من صدقها وبساطتها ، كما أنه من الخطأ أن نطبق على الإبداع الشعبى الفنى ، نفس المعايير والمقاييس التى استقرت لدينا فى تعاملنا مع الإبداع الفنى الخاص ، ففى ذلك ظلم كبير لهذا وذاك .

على أية حال ، يظهر هنا السؤال التقليدى عن يبداع الموسيقى الشعبية ، أو بمعنى آخر ، إذا كنا نسند ذلك إلى الجماعة الشعبية أو المجتمع ، فماذا نعنى بذلك ؟ ! . وبالطبع سنواجه بآراء متعددة ، وأفكار مختلفة ، فإزالت هذه القضية لم تحسم بعد ولا نحسبها سوف تحسم فى المستقبل القريب ، لأنها خاضعة لمؤثرات عدة ، منها طبيعة المجتمعات ، واختلاف مراحل التطور الحضارى التى يعيشها كل مجتمع ، وما إلى ذلك .

فيرى « بيلا بارثوك » الموسيقى المجرى ، وباحث الأغنية الشعبية الشهير أن الموسيقى الشعبية مرادفة لموسيقى الفلاحين وهو يعرف الفلاحين بأنهم ذلك الجزء من الناس الذين يشتركون فى إنتاج المواد الأولية الضرورية والذين تتوافق حاجتهم إلى التعبير بدنيا وعقليا مع تقاليدهم الخاصة والذين يكيفون أشكال التعبير التى تنشأ بين الطبقات العليا المثقفة فى المدينة لكى تناسب وجهة نظرهم ومزاجهم الخاص » .

وتتطابق وجهة نظر « سيسل شارب » تقريبا مع وجهة نظر « بارثوك » إذ يتحدث باستمرار عن الأغنية الشعبية باعتبارها « أغنية الفلاحين » ولكنه يقرر أيضا أنها لا يمكن أن تكون حقا مقصورا أو امتيازاً فريداً للقرويين ، إذ أنه هو نفسه قد دون عددا من الأغاني الشعبية من لندن ، وإن كان يشك فى أن رواته قد يكونون أصلا من أصول ريفية . كما أنه يرى أن التفرقة الحقيقية لا ينبغى أن تكون بين موسيقى المدينة أو الموسيقى الخاصة وبين موسيقى القرية أو الموسيقى الشعبية ولكن بين ما هو عفوى تلقائى وبين ما هو

متعمد مقصود مما يبدعه الأفراد المهيئين لهذا عن طريق الدربة والممارسة والصقل .
والحقيقة أنه من الشائع أن يحفظ المتعلمون والمثقفون ثقافة خاصة أغان شعبية ،
والحانا شعبية ، وأن هذا الفصل الحاد بين الخاص والشعبي لم تعرفه كثير من المجتمعات
على هذا النحو ، وخاصة في مجتمع كمجتمعنا ، حيث كان غالبية أبناء المجتمع يذهبون
إلى نفس المدارس ، ويعيشون حنبا إلى جنب في القرى ، أوفى الأحياء المتعددة في
المدينة ، مما نتج عنه تجانس كبير بين الطبقات العليا والدنيا ، حتى أن الفروق الواضحة
كاختلاف الدين مثلا لا تبدو آثارها في مضامين الأغاني أو موسيقاها ، وسوف نرى أن
الفرق سيقصر فقط على الأسماء في الأغاني الدينية فحسب ، أما بقية الأغاني
الأخرى ، فلا يوجد أدنى أثر لذلك . وهذه نماذج لأغاني حج لدى المسلمين وأغاني
قدس لدى المسيحيين فأغنية الحج (الحنون) تبدو بهذا الشكل :

مِنْ الْبُعْدِ بَانَتْ جُبَّتُكَ يَا نَبِيَّ . . مِنْ الْبُعْدِ بَانَتْ
مِنْ الْبُعْدِ بَانَتْ . . وَنَضَرْتَهَا الْجِمَالَ . . وَصَامِتٌ وَهَامِتٌ
مِنْ الْبُعْدِ طَلَّتْ . . جُبَّتُكَ يَا نَبِيَّ . . مِنْ الْبُعْدِ طَلَّتْ
مِنْ الْبُعْدِ طَلَّتْ . . نَضَرْتُهَا الْجِمَالَ . . وَصَامِتٌ وَصَلَّتْ^(١)

فإذا وضعنا بدلا من كلمة « نبي » كلمة « مسيح » فإن المعنى لا يختلف ولا يتغير
شيء ، في الأغنية وهو ما سجلناه من « ملوى » إذ تقول الأغنية :

مِنْ الْبُعْدِ بَانَتْ جُبَّتُكَ يَا مَسِيحَ . . مِنْ الْبُعْدِ بَانَتْ
مِنْ الْبُعْدِ بَانَتْ . . نَضَرْتُهَا الْجِمَالَ . . وَصَامِتٌ وَهَامِتٌ

إلخ

وفي أغنية أخرى يقال :

جَنِينَهُ وَنَشُوَهَا . . فِي طَرِيجِ الْعَدْرَا . . جَنِينَهُ نَشُوَهَا . .
جَنِينَهُ نَشُوَهَا . . كَمَلَّتِهَا الْمُلُوكُ . . لِمَرْيَمَ وَأَبُوَهَا . .

(١) جبتك : قبتك ، أى قبة مسجدك ، نضرتها : راتها ، هانى : طلت (بتشديد اللام) : ظهرت .

جِنِينَةٌ وَجَنَّةٌ .. فِي طَرِيجِ الْعَذْرَا .. جِنِينَةٌ وَجَنَّةٌ ...
جِنِينَةٌ وَجَنَّةٌ .. كَمَلَّتْهَا الْمُلُوكُ .. لِئِي صَامٌ وَصَلَّى ...

وهي نفس الأغنية التي يغنيها المسلمون على النحو التالي :

جِنِينَةٌ نَشُوهاً .. فِي طَرِيجِ النَّبِيِّ .. جِنِينَةٌ نَشُوهاً ..
جِنِينَةٌ نَشُوهاً .. كَمَلَّتْهَا الْمُلُوكُ .. وَرَاحُوا وَسَابُوهاً ..
جِنِينَةٌ وَجَنَّةٌ .. فِي طَرِيجِ النَّبِيِّ .. جِنِينَةٌ وَجَنَّةٌ ..
جِنِينَةٌ وَجَنَّةٌ .. كَمَلَّتْهَا الْمُلُوكُ .. لِئِي صَامٌ وَصَلَّى ... (١)

ومهما يكن من الأمر ، فإننا نستطيع أن نزعم بشكل عام أن تقاليد الأغنية الشعبية - سواء في جانبها الموسيقي أو جانبها الشعري - تنمو بقوة ، وتردهر ازدهارا كبيرا ، بين الناس الذين يعيشون أقرب إلى الطبيعة من غيرهم ، سواء كانوا فلاحين أو غير فلاحين وأن الأغنية الشعبية لا تعيش في إطار محدود ، وأنها كانت على صلة مستمرة بالموسيقى الفنية الخاصة - وليس معنى هذا أن الموسيقى الشعبية غير فنية - وأنه إذا كان هناك دائما تأثير متبادل ، واستعارات متبادلة ، بين الاثنين فمن المؤكد أن استعارة الألحان الشعبية في الموسيقى الخاصة لم يتوقف أبدا ، كما أنه لم يختف في أي مرحلة ، ويعني هذا أن تغييرا أو تعديلا ما يحدث لهذه الألحان عندما تتبناها هذه الموسيقى ولكن للأسف لم يكن لدى الدارسين إلى عهد قريب الوسيلة التي يستطيعون بها تتبع هذه الألحان ومقارنتها بما عاصرها من أشكال موسيقية .

وقد نفذت الألحان الشائعة إلى حد ما أيضا إلى الموسيقى الشعبية ، حيث استطاعت أن تعيش في بعض الأحيان جنبا إلى جنب مع الألحان الشعبية ، أو أن تتحول لكي تصبح ألحانا شعبية تماما ، والحقيقة أن تتبع هذه التأثيرات والاستعارات المتبادلة يخرج عن قدرة الكاتب ، ونطاق هذه الدراسة ، ويحتاج إلى باحث أكثر تخصصا في الجانب الموسيقي .

(١) جينة : حديقة ، نشوها : أنشأوها ، في طريق : في طريق ، العذراء : العذراء مريم عليها السلام .

راحوا : ذهبوا ، سابوها : تركوها ، لئى : لمن .

ولكننا يجب أن نتذكر أنه قبل معرفة التدوين الموسيقي ، لم يكن هناك خط فاصل واضح يميز بين الموسيقى الشعبية والموسيقى الخاصة ، وأن كلمة موسيقى لدى المجتمعات الشعبية ظلت إلى عهد قريب جداً تعني نظاماً ثابتاً وواضحاً للأصوات ، ولم تكن تعني الآلات الموسيقية أو السلم الموسيقي ، أو النوتة الموسيقية .

لقد اكتسبت الأغنية بعض الخصائص التي تميزها ، وتحدد مضمونها وشكلها أيضاً ، فهي أولاً غير ذاتية بمعنى أنها تعبر عن الجماعة لا الفرد ، وهي ثانياً : صادقة إلى حد كبير ، ذلك لأنها تكونت وعاشت ، ونمت دون قصد متعمد ، وثالثاً : أنها توجد مرتبطة بوظائف محددة تنتظر الجماعة منها أن تنهض بها . وهي أخيراً : لا عمر لها بمعنى أن جذورها تضرب في الأرض بعيداً ، كما أنها تزهر كل يوم زهوراً جديدة باستمرار . إن القول بأن الأغنية الشعبية تعبر عن الجماعة التي تغنيها قد يقودنا إلى نتيجة خاطئة تؤدي إلى تصور نوع من الاستقلال والتميز للجماعات الشعبية عن غيرها ، وهو مالا نقصده إطلاقاً ، إذ سبق أن أكدنا مراراً أن هذا غير ممكن ، وأن الجماعات تؤثر في بعضها البعض ، وأن عناصر من هنا سوف تمتص هناك ، أو تكيف لكي تناسب هذه الجماعة أو تلك ، سواء في الجانب الموسيقي أو الشعري . وإذا كان هذا يحدث على مستوى الجماعات صغرت أم كبرت ، فإنه يحدث أيضاً على صعيد الأمة كلها في تأثيرها وتأثرها بغيرها . ويمكن أن نلاحظ ذلك بسهولة كبيرة في اللغة مثلاً ، فهناك كثير من الكلمات والتعبيرات التي قد نظن أنها مصرية أو عربية أصيلة ، وقد نفاجأ عندما نكتشف أنها موجودة في لغات أو ثقافات أخرى ، وقد يسهل علينا اكتشاف أصلها بأن نقول أن هذه كلمة تركية أو فارسية أو فرنسية . . إلخ ، ولكن يظل هناك سؤال يتردد هل هذه هي الحقيقة ، ذلك أن هذه الكلمات والتعبيرات ربما تكون قد استعيرت من لغات أو ثقافات أخرى ، أو من أصول أقدم .

على أية حال كل هذه أسئلة يصعب الإجابة عليها ، على الرغم من أن جهوداً كثيرة قد بذلت على مر التاريخ لرصد هذه التأثيرات المتبادلة ، وللبحث عن الأصول الأولى ، والتفريعات الجديدة وخاصة في فترة البحث عن الذات الوطنية وتأكيدها ،

ولقد ثبت بعد ذلك أن الأكثر وطنية هو الأكثر غالية على عكس ما كان متصورا من أن الوطنية تعنى المحلية الضيقة والتميز اللافت للنظر .

صحيح أن بعض الجماعات ومن ثم المجتمعات تهتم بأشكال معينة أكثر من أشكال أخرى تعبر من خلالها ، وتكملها ، وتسمها بطابعها الخاص . ويمكن أن نلاحظ ذلك في ثقافتنا من خلال تعاملنا مع الجماعات الشعبية إلا أن ذلك لا يغير كثيرا من المضامين التي تعبر عنها هذه الأشكال ، التي تبدو مختلفة ، إذ أنها في النهاية تعبر عن المناطق المشتركة في الخبرة الإنسانية عامة .

إن الأغنية الشعبية ليست أقل فنية ، من غيرها من الأغاني على الرغم من أننا بسبب الدراسة نتحدث عن الأغنية الشعبية والأغنية الخاصة أو الفنية كما لو أنها متضادتان أو متناقضتان . والأغنية الشعبية على الرغم من أنها إبداع الأفراد العاديين الذين يتميزون بقدر من الموهبة . فإن هذا لا يعنى أنها غير ناضجة أو أنها بدائية كما كان يتصور بعض الدارسين في البداية . وأنها ستطور يوما لكي تصبح شبيهة بتلك الأغاني التي تشيع في المدينة . إن الحقيقة أن الأغنية الشعبية الممتازة قطعة فنية متكاملة . شأنها في ذلك شأن أى عمل فني آخر يبدعه فنان متميز كما تتوافر فيها كل شروط الفن الجيد وحدوده ، أما موسيقاها فهي عادة تتسم بما يلي :

أولا : أنها موسيقى ذات غرض محدد . وليست موسيقى صرفا . فهي مصممة لكي تكون جزءا مكملًا للأغنية أو مرتبطة برقصة . أى أنها ليست هدفا في حد ذاتها . ثانيها : أنها تستخدم نظام المقطوعات المتكررة . فالنغمات نفسها تتكرر مع المقطوعات الشعرية المختلفة أو حركات الرقص .

إن هذه السمات في الحقيقة هي التي تحدد شكل التعبير الفني الذي يميز الأغنية عامة عن غيرها من أشكال التعبير الشعبية .

العلاقة بين اللحن والكلمات

إنه من الصعب أن نعرف معنى الإيقاع واللحن عندما ينفصلان عن الكلمات أو لا يرتبطان بالرقص . فاللحن بالنسبة للمغنى أحد الطرق الرئيسية التي يؤثر بها في مستمعيه . على الرغم من أن النص الشعري هو الذى يحتل الجانب الأكبر من اهتمامه وعنايته . ومن الملاحظ أن كثيرا من المغنين لا يستطيعون أداء الألحان دون الكلمات ، ولم يصادفنى أثناء عملى الميدانى مغنيا واحدا قبل ذلك ، أو كان قادرا عليه . على أية حال ، إن النص واللحن يعتمد كل منهما على الآخر بشكل أو بآخر ولا يمكن الفصل بينهما وإلا فقدت الأغنية وجودها ، ولكن هناك حرية كبيرة للألحان والنصوص الشعرية فى الانتقال من أغنية إلى أخرى ، وهو ما أكدناه مرارا .

ويقودنا هذا إلى أن نشير إلى أهمية أن تكون هناك دراسة موسيقية مستقلة تتناول الأغنية الشعبية من جانبها الموسيقى ، حتى تتضح فكرة « العائلة اللحنية » التى يمكن أن تكون الأساس الذى تنبع منه التغيرات اللحنية من أغنية إلى أخرى .

وقد ناقش « صامويل بايارد » هذه الفكرة باستفاضة ، ووصف العائلة اللحنية بأنها مجموعة من الألحان تربطها علاقة أساسية ، ومن المفترض أن تشابهها إنما يرجع إلى انبثاقها من نغمة مفردة ، يفترض أنها تشكلت فى أشكال متعددة فى أثناء انتقالها عبر الأفراد ، والجماعات ، ومن خلال عمليات التغير والتقليد والتثيل . كما يعتقد بايارد أننا إذا اخترنا الألحان الشعبية بناء على هذه الأسس ، فإن ذلك سوف يكشف لنا التشابهات الموجودة بينها ، كما قد يودى إلى التوصل إلى أن لدينا عددا محدودا من العائلات اللحنية ، على عكس ما قد تكشف عنه النظرة السريعة العابرة .

إن العلاقة بين النص الشعري واللحن تكشف عن نفسها بأكثر من وسيلة ، وفى أكثر من اتجاه فى البكائيات مثلا ، يتم الانتقال من الكلام إلى الغناء ، فى كثير من الأحيان بشكل دقيق أو تدريجى لا يكاد يدرك . فالمغنية تبدأ « الندب » وكأنها تتكلم

بشكل عادي . قائلة مثلاً :

« نَقُوا شَوَاشِي الْوَرْدُ » ثم تنتقل إلى تنغيم الجملة نفسها لتصل بها الجملة الثانية التي تقولها - أي دون تنغيم أو غناء - و « سابوا الجذور الحايبة في الأرض » . وقد تعيد المقطوعة كاملة مرة أخرى غناء وهكذا .

ولعل هذا هو المكان المناسب لكي نذكر شيئاً عن الأسلوب الذي يتبعه المغني الشعبي . والذي يتطور جنباً إلى جنب مع الزمن ، ومع الأغاني ذاتها ، بالإضافة إلى أنه جزء من تقاليده الموروثة .

إن النص الذي يغنيه المغني مهم للغاية . ودور اللحن هو أن يحمل النص وأن يضيف إليه قدراً من التميز الذي يجعله عندما يغنى يبدو مختلفاً وأكثر جمالاً منه عندما يتلى بشكل عادي .

والمغني الشعبي الممتاز خبير في أن يمزج اللحن بالنص الشعري وأن يجعل مستمعيه لا يحسون على الإطلاق بأي نوع من الفجوات بين النص واللحن ، وأن يعطى كلا من الجانبين حقه من العناية والبعد عن الافتعال والتصنع ، أو كما قال أحد المغنين إن المغني الممتاز يغني كما يتكلم » ولا يعني هذا أن الغناء يبدو منه طبيعياً كالحديث العادي تماماً . ويجب ألا نخدعنا هذا فتتصور أن الغناء شيء بسيط اعتاد عليه المغنون ، ومن ثم فإنهم يؤدونه في تلقائية ، ودونما دراسة أو تدريب . فالحقيقة غير ذلك ، حتى بين الهواة ، إذ أن المغني الممتاز يعرف قدراته جيداً ، كما أن الجماعة تعرفها أيضاً ، وهو يتأمل نفسه في كل مرة يغني فيها لكي يعيد تقييم نفسه بقدر من الروية وإمعان النظر اللذين قد لا يتنبه إليهما الذين يستمعون إليه أو الدارس نفسه . ويأتي هذا في الواقع من أن المغني لم يتعلم ما يغنيه من الكتب ولم يأخذ اللحن من مصدر مدون أو مطبوع ، ومن ثم فهو يبذل غاية جهده في كل مرة لكي يلائم بين النص ، وبين اللحن الذي يصاحبه . كما أنه سيكون حساساً للغاية في كل مرة للتغيرات التي يحدثها لكي يكيف نفسه ، وما يغنيه لمتطلبات الجماعة .

والمغني عادة يحرص على نطق الكلمات نطقاً صحيحاً واضحاً ، وهو إلى جانب

ذلك يدرك تماما معناها وما تحمله من دلالات ، ومن المؤلف أن نسمع من المستمعين الذين استبد بهم الإعجاب بالمغنى أوصافا من مثل « يَا سَلَامٌ دَا كَلَامٌ زَى الْعَسَلِ » أو « كَلَامٌ زَى سَلَا سِلْ الذَّهَبِ » أو « كَلَامٌ مِتْ كَلِّفْ . . كُلُّهُ مَعَانِي » أو « أَهْوَاهُ الْكَلَامِ وَالْأَبْلَاشِ » .

إن الأغنية الشعبية لا شك شكل متميز بين أشكال الأدب الشعبي ، وهي تستخدم أساليب عدة للتأثير في مستمعيها ، فالأغنية القصصية مثلا تستخدم مثلا السرد القصصي لكي تبرز الحدث الدرامي الذي تدور حوله القصة وتمزج بين الغنائية والسرد والحوار ، ولكن التركيز الأساسي كما رأينا سيكون على السرد القصصي . وهو لذلك يتميز بالترابط الذي يأتي من أن هناك قصة تتوالى أحداثها بشكل منطقي بمعنى أن لها بداية وذروة ونهاية ، وأن التكوين الدرامي أيضا له تأثيره الكبير في شكله ومضمونه . أما الأغنية العادية ، والموال غير القصصي ، فإنها غنائيان في المقام الأول ، وقد يستخدمان أسلوب الحوار بشكل بسيط كما سبق أن أوضحنا ، ذلك أن الكم الأكبر منها يدور أساسا حول موقف شعوري أو عاطفي ومن ثم فليس هناك الخيط الذي يربط الأغنية بشكل منطقي ، وقد أثر ذلك على بنيتها مما جعلها تتكون في كثير من الأحيان من مقطوعات متناثرة تضم إلى بعضها ، وتمضى دون أى ترتيب ، ودون أن يؤثر ذلك على وظيفتها التي تؤديها أو يقلل من شأنها ، أو استمتاع الناس بها .

وإذا كانت الأغاني القصصية تعتمد على الحركة والتصوير الدرامي إلى حد ما ، فإن الأغنية تعتمد على مخاطبة الموقف الشعوري ، والحالة النفسية للمستمعين ، وقد يؤدي هذا بها ، كما ذكرنا إلى أن تصبح مكونة من سطور من هنا ومن هناك ، تتكيف لكي تتناسب مع اللحن الأساسي الذي تبدأ به الأغنية . وليس معنى ذلك أن كل الأغاني الشعبية تفتقد الترابط المنطقي الذي لابد أن يكون وراءه حدث درامي أو قصة ، إذ أن هناك كثيرا من الأغاني التي تتميز بالترابط أيضا ، ويأتي تعاقب المقطوعات مفسرا ومبررا ومحددا بالعلاقات السببية أو التداعيات الطبيعية كهذه الأغنية مثلا :

المغنى : حَبِيتُكِ بَتَ يَا شَلِيَّةَ .. حَبِيتُكِ يَا أُمَّ الْخَلَاخِيلِ ..
مِنْ يَوْمٍ مَا هَوَيْتُكِ يَا صَبِيَّةَ .. وَحَيَاتِكَ مَا بَنَامُشِ اللَّيْلُ
وَبَاغْنِي يَا لَيْلُ .. آه يَا لَيْلُ ..

المرددون : حَبِيتُكِ بَتَ يَا شَلِيَّةَ .. حَبِيتُكِ يَا أُمَّ الْخَلَاخِيلِ ..
مِنْ يَوْمٍ مَا هَوَيْتُكِ يَا صَبِيَّةَ .. وَحَيَاتِكَ مَا بَنَامُشِ اللَّيْلُ ..
وَبَاغْنِي يَا لَيْلُ .. آه يَا لَيْلُ ..

المغنى : مِنْ يَوْمٍ مَا هَوَيْتُكِ يَا صَبِيَّةَ .. وَحَيَاتِكَ مَا بَنَامُشِ اللَّيْلُ
أَنَا طَيْرٌ وَمَهَا جِرْ يَا صَبِيَّةَ .. طَائِرُ بَجْرَاحِي يَا صَبِيَّةَ ..
وَدَعْتُ جِيرَانِي وَخِلَاتِي .. وَالنَّسَمَةَ الْحَلَوَةَ الْبَحْرِيَّةَ ..
وَالنَّسَمَةَ خَدِثْتَنِي عَلَى دِيَارِكُمْ .. عَلَّشَانِ الْقِسْمَةَ بَقِيَتْ جَارِكُمْ
مَا بَنَامُشِ اللَّيْلُ .. وَبَاغْنِي يَا لَيْلُ ..

المغنى والمرددون : مَا بَنَامُشِ اللَّيْلُ .. وَبَاغْنِي يَا لَيْلُ .. آه يَا لَيْلُ ..

والمرددون : حَبِيتُكِ بَتَ يَا شَلِيَّةَ .. حَبِيتُكِ يَا أُمَّ الْخَلَاخِيلِ ..
مِنْ يَوْمٍ مَا هَوَيْتُكِ يَا صَبِيَّةَ .. وَحَيَاتِكَ مَا بَنَامُشِ اللَّيْلُ
وَبَاغْنِي يَا لَيْلُ .. آه يَا لَيْلُ ..

المغنى : عَلَّشَانِكَ حَبِيتِ السَّاقِيَةَ .. عَلَّشَانِكَ سُقَّتِ الْمِخْرَاتِ
وَأَنَا مَا عَشَقْتِشْ غَيْرَ الْمِينَا .. وَلَا سُقْتِشْ إِلَّا اللَّشَّاتِ
حَبِيتُكُمْ وَزَرَعْتَ الْغَلَّةَ .. وَشَرَبْتَ مَعَاكُمْ مِ الْقُلَّةَ ..
مَا بَنَامُشِ اللَّيْلُ .. وَبَاغْنِي يَا لَيْلُ ..

المغنى والمرددون : مَا بَنَامُشِ اللَّيْلُ .. وَبَاغْنِي يَا لَيْلُ .. آه يَا لَيْلُ ..

المرددون : حَبِيتُكِ بَتَ يَا شَلِيَّةَ .. حَبِيتُكِ يَا أُمَّ الْخَلَاخِيلِ ..
مِنْ يَوْمٍ مَا هَوَيْتُكِ يَا صَبِيَّةَ .. وَحَيَاتِكَ مَا بَنَامُشِ اللَّيْلُ ..
وَبَاغْنِي يَا لَيْلُ .. آه يَا لَيْلُ ..

المغنى : نَذِرْ عَلَيْهِ إِنْ عُدْتُ لِدَارِنَا .. وَنَوِّرْ مِنْ تَائِي فَتَارِنَا

أَنَا لَا كَسِيكِي حَرِيرٌ فِي حَرِيرٍ .. أَصْلِي كَنَّا لَنَا دَا خَيْرُهُ كَثِيرٌ
 وَاجِبٌ لَكَ دَهْيِيهِ يَارِيزَنَةُ .. وَابْنِي لَكَ قَصْرٌ عَلَى الْمِيْنَا .
 مَا بَنَامَشِ اللَّيْلُ .. وَبَاغْنِي بِالَّيْلِ .. آه يَالَيْلُ ..
 المغنى والمرددون : مَا بَنَامَشِ اللَّيْلُ .. وَبَاغْنِي بِالَّيْلِ .. آه يَالَيْلُ ..
 المرددون : حَيَّتِكَ بَتَ يَاسَلِّيَّ .. حَيَّتِكَ يَا أُمَ الْخَلَاحِيلِ
 مِنْ يَوْمٍ مَا هَوَيْتِكَ يَا صَيَّيَّ .. وَحَيَاتِكَ مَا بَنَامَشِ اللَّيْلُ ..
 وَبَاغْنِي بِالَّيْلِ .. آه يَالَيْلُ .. (١)

فالأغنية في الحقيقة تحكى قصة أهل بورسعيد من الصيادين والجمبوتية الذين اضطروا إلى هجرة مدينتهم التي يحبونها عقب هزيمة ١٩٦٧ ، لكي يتفرقوا في أنحاء مصر ، وكيف أحب المغنى الفتاة الفلاحة ، ومن أجلها عمل بالزراعة ، وقبل أن يعيش هذه الحياة بعيدا عن بلده التي يحبها ، وعمله الذي يعشقه ، والهواء الذي لم يكن يحلم بأنه لن يعيش بدونه ، هواء البحر . والأغنية على الرغم من تعبيرها عن هذا الحب الجديد ، إلا أنها تضعه في قالب من الحزن العميق الذي يغلف الصور ، والمشاعر ، فكيف له أن يحب وهو المهزوم ، وماذا لديه ليقدمه إلى من يحبها ، إنه طائر مهاجر غريب حتى في وطنه لا ينام الليل ، شوقا إلى مدينته وحياته التي ارتبط بها ، وخوفا ألا يستطيع أن يقوم بحق حبه الجديد .. ولذلك يعد عند عودته بأنه سيعوضها عما قصر فيه وأنه عندما ينتصر بعودته إلى مدينته فسوف يبنى لها قصرا يطل على الميناء كي تتنفس هواء البحر الذي يشواق إليه ، ولكي ترى السفن رائحة غادية ، تجلب الخير

(١) حيتك بت .. : أحيتك أيتها الفتاة الجميلة ، من يوم .. : منذ أن وقعت في هواك ، ما بنامش : لا أنام ، خدتي : أخذتني ، علشان القسمة : بسبب المقدر على ، ما عشقتش : لم أعشق ، ولا سفتش : لم أقدر (تنطق القاف في هذا النص همزة كلهمجة القاهرة) .

والنص مسجل من بلدة المطرية على بحيرة المنزلة ، بعد حرب ١٩٦٧ ، وهجرة كثير من أهالي بورسعيد إلى المناطق المجاورة .

دهية : مركب يمكن أن تكون بيتا يعيش فيه الإنسان ، ويتره به أيضا .

والغناء ، فتعود « الفناء » مضيئة ، لتعني انتصار الحياة ومن يحبون الحياة ، وتعني انتصار الحب والخير ، وتعني أيضا أنه يستطيع أن يحب ، فقد تحرر ، ومحا عار الهزيمة . أما بالنسبة للموال عامة ، فإن ترابط أبياته يمكن أن يكون أكثر وضوحا وجلاء ، مما نلاحظه في الأغنية نظرا لطبيعته الخاصة التي تجعل أدائه فرديا ، بحيث لا نجد فيه اللازمة التي تتردد بعد كل مقطوعة ، أو تعاقب أكثر من مؤد ، بالإضافة إلى عدم وجود الإطار الموسيقي الثابت الذي يصب فيه النص الشعري ، مما تتميز به الأغنية . إن الموال ، بسبب طبيعته النوعية التي تميزه سواء من ناحية الموضوعات التي يتناولها أو شكله مما يفرد به عن غيره من أنواع الغناء الشعبي يتطلب درجة أعلى من الفنية ، والقدرة على الإبداع ، أكثر مما هو مطلوب بالنسبة للأغنية العادية ، ولعل هذا هو السبب في احتفاء الناس بهذا اللون الفني وإعلائهم من شأن أصحابه ، سواء كانوا مبدعين أو مجرد مؤدين . والمثال التالي يمكن أن يوضح ذلك :

عَوَضْنَا عَلَى اللَّهِ فِي شَجَانَا وَتَعَبْنَا
 دَا لَلِّي حَبْنَاهُ لَافَ بِالْغَيْرِ وَتَعَبْنَا
 يَامَا جَرِينَا وَرَاةَ فِي كُرُومٍ وَنَخِيلٍ وَتَعَبْنَا
 وَكَثِيرٌ مِنَ النَّاسِ يَجُولُوا سِيْبُهُ وَارْتَاخُ
 وَأَنَا أَجُولُ إِزَايَ أَسِيْبُهُ وَإَزَايَ أَرْتَاخُ
 دَانَا نِمْتُ وَصَحِيحْتُ لَجِيْتُ نَجْعُ الْحَبَائِبِ رَاخُ
 مَارَاحُ شَجَانَا عَلَى الْأَنْدَالِ وَتَعَبْنَا (١)

فلاستخدام الخاص للغة ، وخاصة المجانسة بين الكلمات ، والمضامين ، التي تعبر عنها المواويل تجعل لها مذاقا خاصا ، وقبولا متميزا لدى الناس .

(١) عوضنا على الله : اننا توكل أمرنا إلى الله ليجزينا ، في شجانا : عن شقائنا ، داللي : ان من حييناه (بتشديد الباء) : أحييناه ، يجولوا : يقولون ، سيبه : اتركه ، ازاي : كيف ، انا نمت : لقد نمت ، صحيت : استيقظت ، لجيت : وجدت ، ماراح شجانا : لقد ذهب ما بذلناه من جهد ، دون طائل . (انظر الجزء الخاص بالمواويل في الملحق) .

إن الأغاني الشعبية عامة ، لها قاموسها الخاص بها وتتميز لغتها عامة ببساطتها وأنها مباشرة ، ويندر أن تستخدم مجازات مركبة ، أو استعارات غامضة . وهي على الرغم من أنها تستخدم لغة الحياة اليومية إلا أنها تنزع إلى استخدامها بشكل خاص ، يجعلها تختلف عن لغة الحديث العادى ، كما أنها تتجه إلى استخدام الأوصاف التقليدية التى اصطلاح عليها المجتمع ، مما يمكن أن نجد له أمثلة كثيرة ، أشرنا إلى نماذج منها فيما سبق واستخدام الأوصاف المتكررة بتكرار المواقف المشابهة أمر شائع أيضاً ، مما يشكل فى النهاية « كليشيات » أو صيغا اصطلاحية لا تتغير .

وتكاد مضامين الأغاني الشعبية المصرية أن تكون واحدة فى جوهرها ، فى أرجاء مصر كلها لا فرق بين الدلتا والصعيد ، أو الجماعات الشعبية فى المدينة ، وما يماثلها فى القرية أو على السواحل ، أو أطراف الصحراء ، ومن ثم فإن موضوعاتها ملكية مشتركة بين غالبية المصريين . ولما كانت مناسبات الغناء كثيرة ، متعددة ، فإننا سنجد أنماطا متميزة من الأغاني ، فهناك الأغاني التى تغنىها الأمهات لترقيص أطفالهن ، وأغاني الخطبة والزواج والأغاني المرتبطة بالعمل ، والأغاني التى تغنى فى المناسبات الدينية والأغاني المصاحبة للرقص ، وأغاني ألعاب الأطفال وغير ذلك . وعلى الرغم من أن الأنواع التى أشرنا إليها هى الأنواع الغالبة على الأغنية الشعبية المصرية من ناحية الشكل ، إلا أن هناك عدة أنواع أخرى ترتبط بمناسبة نمطية بعينها ، كالأغاني والمواويل التى تتعلق بحدث سياسى على المستوى الوطنى ، وهناك الأغاني والمواويل التى تعبر عن الشكوى والتبرم والضجر ، وقد ترتبط بمناسبة معينة كأداء العمل مثلا ، أو لا ترتبط على الإطلاق بموقف معين .

إن كل هذه الأغاني ، مبنية على أسس عامة واحدة ، ولكن لكل منها شكلها الخاص . ويحدد شكل الأغنية ، الإيقاع أو اللحن المصاحب لها ، كما يحدد أسلوبها اللغة التى تستخدمها ، والصور التى تعبر بها ، من أجل إحداث التأثير الشعرى الذى قد لا يعتمد على قوة الوصف التى تعطى صورا جميلة ، بقدر ما تعتمد على قدرتها على إيقاظ مشاعر قوية .

إننا مطالبون هنا ، أن نحاول تمييز الموضوعات التي تدور حولها هذه الأغاني ، ولعله من الصعب ترتيبها حسب أهميتها ، وإن كنا نستطيع أن نضع الأغاني التي تعبر عن الحب والزواج في المرتبة الأولى من حيث الكم ، ومن حيث الانتشار ، باعتبار أن الحب يلعب دورا أساسيا في حياة الإنسان ، وأن المجتمعات الشعبية تنظر إلى الزواج باعتباره الإطار الصحيح لتنظيم العلاقة بين الرجل والمرأة ، وأن الحب لا بد أن يؤدي إلى الزواج ، ومن هنا فالتركيز الأساسي على الزواج بالدرجة الأولى . ولن نستطيع هنا بالطبع أن نقدم كل الأغاني التي تدور حول هذين الجانبين ومدى اتصال كل منهما بالآخر ، ولكننا سنحاول أن نقدم هنا نماذج أو عينات ممثلة لهذه الأغاني ، تصلح أن تكون مثالا له ، وأن تغطي جوانبها العديدة .

الحب والزواج في الأغاني الشعبية المصرية

إن التعبير عن الحب هو الموضوع الذى يستحوذ على قدر كبير من الأغاني الشعبية المصرية التى تغنى فى مناسبات الاحتفال بالخطبة والزواج فى الأغلب الأعم ، باعتبارها وثيقة الصلة بها ، وأنها التعبير المادى عن وصول علاقة الحب إلى أوجها ، والحقيقة أن هذه الملاحظة لا تنطبق على الأغنية الشعبية المصرية فحسب ، ولكنها تنطبق أيضا على تراث الأغنية الشعبية فى العالم كله .

إن نسبة كبيرة من الأغاني الشعبية المصرية ، مما يمكن تسميته بأغاني الغزل والحب حيث يصور الحب باعتباره علاقة جميلة ، ويصور المحب إنسانا يعرف حقوق الحب وواجباته ، وتكاد الأغاني الشعبية المصرية تخلو من صورة ذلك المحب الذى ينقطر قلبه حزنا ، ولوعة ، وتنهمر الدموع من عينيه ليل نهار ، لا عمل له إلا التفكير فى من يحب وانتظار مجيئه ، أو رؤيته عن بعد . كما تخلو هذه الأغاني من صورة ذلك المحب الذى لا إرادة له ولا كرامة . . صورة ذلك المحب الذليل الذى يرضى الهوان ، ويستعذب الألم ، ويجد فى هذا وذاك سعادته وراحته . صحيح أن بعض المواويل والأغاني توجد بها صور المحب الذليل ، والمحبين المعذبين الأشقياء بحبهم ، ولكن تلك الصور ليست هى السائدة ، وهى تنتهى عادة بأن يأخذ المحب عبرة ، وأن يتعلم درسا ، وأن يعرف سبب شقائه فى هذا الحب ، وأنه كان ينبغى أن يتوقع ذلك ، مادام لم يعط حبه من يستحق هذا الحب ، ويستطيع أن يصونه ، وأن يحميه وأن يعرف قدره ، ويقوم بواجبه نحوه .

وتتحدث هذه الأغاني عادة عن الحب ، والمحبين فى أسلوب بسيط وتشبيهات

واضحة

المغنية يَامَهُ حَمَامِي خَلَطُ . . وَيَا حَمَامِ الْوَادِ عَلَى
المرددات: يَامَهُ حَمَامِي خَلَطُ . . وَيَا حَمَامِ الْوَادِ عَلَى

المغنية : وَنَزَلَتْ لَهُ بِمَخَدَّةٍ .. وَطَلَعَتْ لَهُ بِمَخَدَّةٍ ..

لَجِيتَ حَمَامِي بِبِغْدَةٍ .. وَيَا حَمَامِ الْوَادِ عَلَى ..

المردودات : يَامَهُ حَمَامِي خَلَطَ .. وَيَا حَمَامِ الْوَادِ عَلَى ..

المغنية : وَطَلَعَتْ لَهُ بِمَجَشَّةٍ .. وَنَزَلَتْ لَهُ بِمَجَشَّةٍ

لَجِيتَ حَمَامِي بِبِغْدَتِي .. وَيَا حَمَامِ الْوَادِ عَلَى

المردودات : يَامَهُ حَمَامِي خَلَطَ .. وَيَا حَمَامِ الْوَادِ عَلَى ... (١)

والحبيب - أو الحبيبة - هو « مقلة العين » و « يعيش في داخل القلب » .

المغنية : هُوَ حَبِيبِي هُوَ .. حَبَايَةِ الْعَيْنِ مِنْ جَوْهٍ

المردودات : هُوَ حَبِيبِي هُوَ .. حَبَايَةِ الْعَيْنِ مِنْ جَوْهٍ

المغنية : كُلُّ مَا جُولَ يَاوَادِ يَاوَادِ

لَاخَذَكَ وَأَهَاجِرُ فِي الْبِلَادِ

أَخَافُ أَحْسَنَ كَلَامِي يَنْعَادُ .. وَأَنْتَ حَبِيبِي

المردودات : هُوَ حَبِيبِي هُوَ .. حَبَايَةِ الْعَيْنِ مِنْ جَوْهٍ (٢)

كما تحفل هذه الأغاني بالحديث عما يجذب أنظار الفتيات إلى الشبان من مظاهر الفتوة والرجولة والثراء ، « فالخزانة » (عود الخيزران) و « الخاتم » و « الصديري » « والطربوش » وما إلى ذلك ، تستخدم كلها كوسائل - في الأغاني - لكي تجد الفتاة سبيلا تستطيع به أن تقنع الآخرين باختيارها ، أو ستارا تتخفى وراءه مرسله رسالة معينة إلى إنسان معين تود أن يعرف بحبها له :

(١) يامه (بتشديد الميم) : يا أمي ، ويا (بتشديد الياء) : مع ، لجيت : وجدت ، ببغدة . يتناول

غداءه ، بمجشه (بتشديد الشين) : بمقشه ، ببغشي : يتناول عشاءه .

(٢) هو (بتشديد الواو) : إنه ، حباية العين (بتشديد الباء) : مقلة العين ، من جوه (بتشديد

الواو) : من الداخل كل ماجول : كلما قلت ، ياواد : ياولد ، لاخذك : إنني سأخذك ، يعاد : يتردد على الألسنة .

المغنية : عَلَى لَيْسَكَ الْخَاتِمُ .. يَاوِيلِي مِنْكَ يَا جَدَعُ
 المرددات : عَلَى لَيْسَكَ الْخَاتِمُ .. يَاوِيلِي مِنْكَ يَا جَدَعُ
 المغنية : عَلَى لَيْسَكَ الْخَاتِمُ .. وَلَا فِي الْبَلَدِ مَحْكَمَةٌ ..
 وَلَا فِي الْبَلَدِ حَاكِمٌ .. يَحْكُمُ عَلَى دَا الْجَدَعُ ..
 وَيَقْلَعُ الْخَاتِمُ .. يَاوِيلِي مِنْكَ يَا جَدَعُ ..
 المرددات : عَلَى لَيْسَكَ الْخَاتِمُ .. وَيَاوِيلِي مِنْكَ يَا جَدَعُ
 المغنية : عَلَى لَيْسَكَ الطَّرْبُوشُ .. وَلَا فِي الْبَلَدِ مَحْكَمَةٌ ..
 وَلَا فِي الْبَلَدِ شَاوِيشُ .. يَحْكُمُ عَلَى دَا الْجَدَعُ ..
 المرددات : عَلَى لَيْسَكَ الْخَاتِمُ .. يَاوِيلِي مِنْكَ يَا جَدَعُ^(١)

وتتميز علاقة الحب التي تعبر عنها هذه الأغاني بالإيجابية التي تجعل الحب يسعى إلى
 حبيبه ، محافظا عليه ، لا ينتظره مستعظفا أو خائر العزم ، باكيا ، نادبا حبه ، نائحا
 على نفسه ، تقول الفتاة في جزء من أغنية :

المغنية : يَا لِبَاسِينَ الْحَبْرِ لِمَا هَدَايِيهِ

المرددات : آه ..

المغنية : وَإِذَا حَبِيبِي غَابَ عَنِّي لِأَبْدُ أَجِيئُهُ

المرددات : آه ..^(٢)

كما تعرف الفتاة قدرها ، وتعتر دائما بنفسها وجالها ، وأصلها ، على أساس أن كل
 هذه الأمور لا تنفصل عن بعضها البعض ، فالجمال مرتبط بالخلق القويم ، وهما
 مرتبطان بالأصل الطيب ، وتعبر الأغاني عن ذلك ، كما يبدو من النماذج التالية .

١- المغنية : دَا حَنَا الْجَمَالَاتُ يَاوَلَهُ .. وَكَلَامُنَا مَا شِي ..

المرددات : دَا حَنَا الْجَمَالَاتُ يَاوَلَهُ .. وَكَلَامُنَا مَا شِي ..

المغنية : وَإِزَايِ يَبْجِي الْمَحْبُوبُ وَنَجْبِلُ عَاصِي ..

(١) دَا الجَدَعُ : هذا الشاب ، ويحمله (بتشديد اللام وفتحها) : يجعله يخلع .

(٢) الحبر : نوع من الملابس الفضفاضة كالعباءة تلبسها النساء ، هداييه : اطرافه ، أجبيه : احضره .

المرددات : دَا حَنَا الْجَمَالَاتُ يَاوَلَهُ .. وَكَلَامُنَا مَا شِئِي ^(١)

.....

٢-المغنية : واسْأَلْ يَاوَلَهُ أُمَّكَ عَلَيْهِ ..

المرددات : واسْأَلْ يَاوَلَهُ أُمَّكَ عَلَيْهِ ..

المغنية : دَاكُلُ النَّاسِ يَا شَاطِرُ حَبُونِي ..

المغنية : واسْأَلْ يَاوَلَهُ أُمَّكَ عَلَيْهِ ..

المغنية : لَمَّا شِلْتُ الطَّرْحَةَ مِنْ عَلَى عِيُونِي ..

المرددات : واسْأَلْ يَاوَلَهُ أُمَّكَ عَلَيْهِ ^(٢)

.....

٣-المغنية : عَيْبُ يَاوَلَهُ وَارْمِي السَّيَّجَارَةَ ..

المرددات : عَيْبُ يَاوَلَهُ وَارْمِي السَّيَّجَارَةَ ..

المغنية : عَيْبُ يَاوَلَهُ وَبَلَّاشُ إِمَارَةٍ ..

المرددات : عَيْبُ يَاوَلَهُ ، وَارْمِي السَّيَّجَارَةَ ..

المغنية : عَيْبُ يَاوَلَهُ دَانَا فِيكَ خَسَارَةَ ..

المرددات : عَيْبُ يَاوَلَهُ ، وَارْمِي السَّيَّجَارَةَ ^(٣)

٤-المغنية : يَارُمَانِي .. يَارُمَانِي .. إِلَهَوِي بِهِدِلِ الْغَالِي ..

المرددات : يَارُمَانِي .. يَارُمَانِي .. إِلَهَوِي بِهِدِلِ الْغَالِي ..

المغنية : شُوفُ اللَّيْ أَبُوهُ مَارَبَاهَاشُ ..

جَايِيَةِ الْحَرْدَةِ فِي وَسْطِ الرَّاسِ ..

بَرْيَادَهُ عَلَيْهَا كَلَامُ النَّاسِ ..

(١) داحنا : هاجن ، انا ، ياوله : ياويد . وازاي (بتشديد الزاي) : وكيف ييجي : يأتي ،

نجبل : نقبل .

(٢) عليه (بتشديد الياء) : عني ، دانا . انني ، داكل الناس : ان كل الناس ، حبوني : أحبوني ،

شلت : رفعت .

(٣) بلاش اماره : تعبير يستخدم عادة بمعنى لا تغتر فتصوّر أنك يمكن أن تصدر أوامر لا بد من

إطاعتها ، وتنفيذها .

المرددات : يَارْمَانِي .. يَارْمَانِي .. الْهُوَى بِهِدِلِ الْغَالِي ..

المغنية : دَاخَنَا عَيْلَةً مِنْ عَيْلَةٍ ..

وَلَا نَطْحَنْشِ أَبَدًا كَيْلَةً ..

نَطْحَنَ أَرْدَبَ عَجِينِ لَيْلَةٍ ..

المرددات : يَارْمَانِي .. يَارْمَانِي .. إِلْهُوَى بِهِدِلِ الْغَالِي ^(١)

ومن الملاحظ أن الحب المرتبط بالجنس لا وجود له تقريبا في أغانينا الشعبية ، ويندر أن نجد أغنية أصيلة تعبر عن الرغبة الجنسية ، أو تشير إليها صراحة ، كهدف في حد ذاته ، ولكن يأتي التعبير عن الجنس مغلفا مشارا إليه بشكل رمزي في إطار العلاقة الطبيعية بين الرجل والمرأة عند الزواج .

ولا تشذ المواويل في تعبيرها عن الغزل والحب ، عن هذه الأغاني وإن كانت تتميز عنها بقدر أكبر من الفنية والتشبيهات ، الأكثر تعقيدا نتيجة لطبيعة المواويل الخاضعة وقوالها التعبيرية التي تميزها . يقول الموال :

فِي لَيْحَةِ الْقَجَرِ قَابِلْنِي الْجَمِيلِ يِيْمَلِي

لَابِسْ قَمِيصْ قَصَبْ وَمُكَلَّفُهُ جُمْلَةٍ

أَنَا قُلْتُ يَا امْبَابِي يَا سَاكِنِ الرَّمْلَةِ

هُوَ الْقَمَرُ فِي السَّمَاءِ وَاشْ نَزْلُهُ يِيْمَلِي ^(٢)

وفي موال آخر يقول :

دَخَلْتُ بَسْتَانَ بَاتْفُرْجِ عَلَيَّ إِلَلِي فِيهِ

وَمَدَّيْتُ إِيْدِي أَخْذُ وَرْدَةً مِنْ إِلَلِي فِيهِ

(١) بهدل : أهان ، شوف : انظر ، مارباهاش (بتشديد الباء) : لم يعتن بتربيتها . جاييه الحرده :

وضعت المنديل الذي تغطي به شعرها في منتصف رأسها ، بزيادة عليها : يكفيها ، عيلة من عيله : عائلة أصيلة ، ولانطحنش : لانطحن .

(٢) ليحة : بداية ظهور ، ييملي : يملا الجرة من التربة ، هُوَ القمر (بتشديد الواو) : هل القمر ؟

السما : السماء ، واش نزل (بتشديد الزاي) : ما الذي أنزله .

نَظَرْتُ بِمَعْنَى وَقَالْتُ ذَا الْحَلَالِ أَحْسَنُ
وَالْكَرْمِ كَرَمَكَ لَمَّا يَسْتَوِي نَقِيَّةٌ^(١)

ويطول بنا الحديث ، إذا تتبعنا كل الأغاني التي ترتبط بالحب والغزل والزواج ،
ولكننا وقفنا عند أهم المضامين التي تميز هذه الأغاني وهناك بالطبع تفاصيل كثيرة ،
خاصة بالعلاقة بين المحبين ، والرسائل التي يتبادلونها ، بشكل مباشر ، أو غير مباشر ،
عن طريق « الحمام » ، أو « الأعين » ، كما أن هناك « الغزل » الذي يتربص بالمحبين
لكي يفسد عليهم حبيهم ، و « الحاسدين » ، وغيرهم ، مما يمكن أن نجد له أمثلة كثيرة
في ملحق النصوص في نهاية هذه الدراسة .

وفي إحدى أغنيات العمل ، لعمال البناء يقولون :

قائد المجموعة : لِلْبَنَاتِ الْبُكْرُ أَسْعَى وَآسَافِرُ

المجموعة : لِلْبَنَاتِ الْبُكْرُ

القائد : وَالصُّدْرُ مَرْمَرُ

المجموعة : وَالشَّافِقُ سَكْرُ

القائد : أَسْعَى وَآسَافِرُ

المجموعة : لِلْبَنَاتِ الْبُكْرُ

القائد : يَا سَيِّدِي آسَافِرُ

المجموعة : لِلْبَنَاتِ الْبُكْرُ^(٢)

ويعبر الصيادون عن شوقهم لحبيباتهم أثناء العمل فتقول إحدى الأغنيات :

قائد الصيادين : طُلِّي مِنْ فُوجٍ يَالِيلَةَ

الصيادون : طُلِّي مِنْ فُوجٍ يَالِيلَةَ

القائد : طُلِّي مِنْ فُوجٍ بَسَّ اللَّيْلَةَ

(١) بانفرج : أنفرج ، على اللى فيه : على ما فيه ، مديت : مدت ، نظرت : أبعدت ، نقيه

(بتشديد القاف : اختر منه كما تشاء ، أو انتق منه .

(٢) البكر (بضم الباء وتشديد الكاف) : البنات الأ Bakar .

الصيادون : طُلِّي مِنْ فُوجٍ يَالِيلَهُ
 القائد : وَحْدِي وَلَا حَدٌ لِيهِ
 الصيادون : طُلِّي مِنْ فُوجٍ يَالِيلَهُ
 القائد : لَوْلَا الْمَكْتُوبُ وَالْمَجْدَرُ
 الصيادون : طُلِّي مِنْ فُوجٍ يَالِيلَهُ
 القائد : مَا كُنْتُ عَنْ حَبِيبِي أَتَأَخَّرُ
 الصيادون : طُلِّي مِنْ فُوجٍ يَالِيلَهُ
 القائد : اسْتَنِيْنِي أَنَا مُشٍ هَا أَتَأَخَّرُ
 الصيادون : طُلِّي مِنْ فُوجٍ يَالِيلَهُ^(١)

(١) من فوج : من أعلى ، ياليله : ياليلي ، واهو للمجدر عليه (بتشديد الدال) : من أجل ما قدر
 لي ، المجدر : المقدر ، استنيني انا مش : انتظريني ، فلن أتأخر عن العودة .

الموت فى الأغنية الشعبية

لا يكاد - فى الحقيقة - أن ينافس أغانى الحب والغزل فى كثرتها ، واهتمام الناس بها ، - نوع آخر من الأغانى الشعبية - إلا الأغانى المرتبطة بالوفاة ، مما يصطلح المجتمع الشعبى فى مصر على تسميته بالنذب ، أو العديد ، أو ما نسميه بالبكائيات . وتتناول البكائيات كل ما يحيط بالموت من مظاهر ، مصورة ، تأثير الموت على الآخرين وآلام الموت والاحتضار ، وما يترتب على الموت من فراق للأحباب ، وخراب للديار ، فى أسلوب مباشر ، يفيض بالعاطفة والتفجع ، تقول إحدى البكائيات :

كَبِيبٌ عَلَيْهِ يَازَمَانُ وَهَاتُ . .
عَيَّيْنُ عَلَيْهِ إِنْ جُلْتَ لَكَ يَكْفَاكَ . . (١)

وتقول أخرى :

دَارُوا طَوَاجِيكُمْ يَارَفَجَاتِ الْجَدَعِ
دَارُوا طَوَاجِيكُمْ . .
وِخَافُوا مِنَ اللَّهِ وَمِنْ أَبُوهُ يَرَائِيكُمْ . . (٢)

وتقول بكائية ثالثة :

يَاخُويَا ضَرَبُوا عَلَيْكَ كُفُوفُ
أَصْحَابِكَ النَّهَارْدَةِ . . ضَرَبُوا عَلَيْكَ كُفُوفُ . .
ضَرَبُوا عَلَيْكَ كُفُوفُ . . وَجَالُوا دَا كَانَ أَمِيرُ . . وَصَاحِبُ مَعْرُوفُ (٣)

(١) كيبك عليه (بتشديد الباء) : أكثر من مصائبك ، وزد منها ، عيَّين : عيب كبير ، جلت (بضم الجيم) : قلت ، يكفاك : يكفيك هذا .

(٢) طواجيكم : طواقيمكم (جمع طاقية) ، يرائيكم : يراكم .

(٣) النهارده : اليوم ، ضربوا عليك كفوف : لطموا خلدودهم .

وتصور البكائيات أيضا اليتيم ، وحال اليتامى فى صورة تستثير الشفقة ، والحزن ،
فهم ليس لهم من بعد الأب أو الأم من يرعاهم ، أويهتم بهم . . .
حَطُّوا الْيَتَامَى كُلَّهُمْ فِي بَيْتٍ . . حَطُّوا الْيَتَامَى كُلَّهُمْ فِي بَيْتٍ . .
وَطَلُّوا عَلَيْهِمْ مِنْ شَجُوجِ الْحَيْطِ . . (١) .
يَا بُو الْعِيَالِ فَأَيْتِ الْعِيَالِ عَلَى مَيْنٍ . .
دَانَا بَابِكِي عَلَيْكَ بِدَمْعِ سَخِينٍ . . يَا بُو الْعِيَالِ . .
دَانَتْ سَايِيَهُمْ صُغَارٌ . . حَايَعِيشُوا بَعْدَكَ مِحْتَارِينَ (٢)
كما تصور البكائيات ما ينتج عن الموت من آثار على سلوك أفراد الأسرة ،
وخاصة الزوجة فتقول البكائية :

حِلِّي شَعْرِكَ يَاخْتِي وَاعْمِلِيه عِمَّةً . حِلِّي شَعْرِكَ وَاعْمِلِيه عِمَّةً
رَبِّي الْيَتَامَى . . وَاسْتَحْمِلِي الْكَلِمَةَ . .
حِلِّي شَعْرِكَ يَاخْتِي وَامْسِكِيه بِيَدِكَ . . حِلِّي شَعْرِكَ وَامْسِكِيه بِيَدِكَ
وَصَالِحِي خَصْمِكَ يَاخْتِي وَاعْمِلِيه سَيِّدِكَ . . (٣)

فالبكائية تطلب من الزوجة أن تنسى أنوثتها ، وأن تصبح رجلا ، تتحمل من أجل
اليتامى ، كما تطلب منها أن تحنى رأسها لمن كان خصما لها ، فقد أفقدها الموت سندها ،
وحماها .

ويمكن أن نلاحظ فى هذه البكائيات مدى خصوصية الصورة وبساطتها الشديدة التى
تنبع من صدق التعبير ، وعمق الإحساس بمأساة الموت . أن تحقيق هذه البساطة - فى
حقيقة الأمر - ليس سهلا ، كما قد يظن لأول وهلة ، فالصور التى توردها البكائيات
فى غاية التعقيد الفنى ، فالنظر إلى اليتامى من « شقوق الحيطان » صورة يصعب

(١) حطوا (بتشديد الطاء) ضعوا ، شجوج الحيط . شقوق الحائط .

(٢) على مين : لمن ، ساييهم : تركهم ، هايعيشوا : سيعيشون .

(٣) اعْمِلِيه عِمَّة (بتشديد الميم) : اجعليه كالعمة ، استحملي الكلمة : تحملى ما لا تحبين سماعه .

ياختي : يا اختي .

وصفها ، أو شرحها على الرغم من بساطتها ، فهي قد تعنى أنهم أصبحوا مصدر شؤم يخشى الآخرون من الأهل وغيرهم رؤيتهم ، فقد جمعوهم كلهم في بيت واحد معا ، وكأنهم مصابون بمرض معد ، لا بد من عزلهم ، حتى لا تنتقل العدوى منهم إلى غيرهم ، وهي قد تعنى أن حال اليتامى كلهم متشابه ، فهم لا يجدون من يعطف عليهم ، أو يراهم ، كما كان عليه حالهم في وجود أبيهم .

وتحفل البكائيات بكثير من الصور التي تصور فقد الأب ، والأم ، والأخ والأخت ، والشاب ، والطفل ، ومن مات بسبب المرض ، أو الغرق أو مات قتيلا ، كما تصور القبر وموكب الجناز ، والميت نفسه ، ومذاق لحظة الموت وتشيع بالطبع في هذه البكائيات الكلمات والتعبيرات التي تدل على الحزن والبكاء والتفجع ، أو توحى بها ، باعتبارها جزءا لا يتجزأ من طبيعة البكائية ذاتها ، والمناسبة التي تتردد فيها . ولا يقتصر الحديث عن الموت وآثاره على البكائيات فحسب ، بل إننا يمكن أن نجد ذلك في المواويل ، وفي أغاني العمل ، والأغاني الدينية ، أيضا . ولكن الفرق الرئيسي بين ذكر الموت ، وما يرتبط به في البكائيات وبينه في الأغاني الأخرى ، إنما يكمن في أن الغرض من ذكره ليس التفجع أو إظهار الحزن مما نراه في البكائيات ، ولكنه قد يكون أحيانا للموعظة والاعتبار ، وقد يكون التهوين من أمر الحياة ، ومن ثم تحمل أعبائها ومشاكلها وضروراتها ، مما يخفف عن الإنسان بعضا مما قد يثقل كاهله ، ويجعله أكثر قدرة على مواجهتها . وفي أغنية من أغاني العمل ، يتغنى الصيادون بهذا النص :

قائد الصيادين : هَا الله .. هَا الله ..

الصيادون : سَالَمَةٌ لِلَّهِ ..

القائد : الصَّبْرُ وَحْدُهُ ..

الصيادون : سَالَمَةٌ لِلَّهِ ..

القائد : هُوَّةُ إِلَهِ يَنْفَعُ ..

الصيادون : سَالَمَةٌ لِلَّهِ ..

القائد : وَارْخِي عَلَى ..
 الصيادون : سَأَلَمَهُ لَهِ ..
 القائد : الْمُوتِ سَتَايِرُ ..
 الصيادون : سَأَلَمَهُ لَهِ ..
 القائد : وَالْمُوتِ مَا ..
 الصيادون : سَأَلَمَهُ لَهِ ..
 القائد : يَنْفَرِحُ فِيهِ ..
 الصيادون : سَأَلَمَهُ لَهِ ..
 القائد : دَا كَاسُ عَلَى ..
 الصيادون : سَأَلَمَهُ لَهِ ..
 القائد : عَ النَّاسِ وَدَايِرُ ..
 الصيادون : سَأَلَمَهُ لَهِ .. (١)

فالموت كأس ، وكل إنسان لابد أن يشرب منه ، ومن ثم يجب على الإنسان أن يعمل لآخرته حيث لا ينفع مال ولا بنون ، كما تعبر عن ذلك هذه الأغنية التي سجلت في الاحتفال بمولد أحد الأولياء :

إِسْمَعْ يَا غَفْلَانَ .. وَفَتَحْ وَدَانِكَ ..
 إَصْبِرْ عَلَى حَالِكَ .. لَتَشْمَتَ عِزَّالِكَ ..
 وَيَشْمَتُوا اللَّائِمِينَ ..
 إِسْمَعْ يَا غَفْلَانَ .. سَيْبِكَ مِنَ الدُّنْيَا ..
 الدُّنْيَا دِي فَائِيَّة .. يَتَفَنَّى فِي ثَانِيَّة ..
 وَالْمُوتِ أَخْرَثَهَا ..
 يَا غَفْلَانَ وَحَدِّ رَيْكَ .. وَاعْمِلْ عَمَلْ طَيِّب ..

(١) سألته الله : سلمها (بتشديد اللام) لله ، ولكنها تنطق بهذا الشكل نتيجة حركة العمل التي تستلزم مد السين ليناسب إيقاع العمل المتكرر . هو اللى : هو الذى ، يفرح فيه : يفرح الإنسان لحدوته .

يَشْفَعُ لَكَ فِي قَبْرِكَ . . . وَعُمْرُهُ مَا يَحْيِي . . .
دَا الْقَبْرُ فِيهِ مَلَكَيْنِ . . . تَرْوَحُ مِنْهُمْ عَلَى فِينِ . . .
يَوْمَهَا حَتَبِكِي بِدَمْعِ الْعَيْنِ . . . وَلَا يَنْفَعَكَ مَالُكَ . . .
وَلَا أَهْلُكَ وَلَا أَحْبَابَكَ . . . دَا الْأَمْرُ لِلْمَالِكِ . . .
يَا غَفْلَانَ وَحَذِّ رَيْكَ . . . وَبِالْتَّقَى عَمَّرَ قَلْبَكَ
يَفْضَلُ رَبُّكَ جَنْبَكَ . . . وَيَوْمَ مَا يَجِي يَحَاسِبُكَ . . .
تَعْرِفُ نَتِيجَةَ عَمَلِكَ . . . وَتُخْشَى الْجَنَّةَ فَرَحَانُ (١)

(١) فتح (بتشديد التاء) ودانك : افتح أذنيك ، اصنع ، لتشمت : حتى لا يشمت فيك ، عزالك
(بضم العين وتشديد الزاي) : من يكرهونك ، اللايمين : اللاتمون ، سيبك من الدنيا : لا تهتم بالدنيا ،
مايحيي (بتشديد الياء) : لا يحيي ، تروح منهم على فين : لا تستطيع الهرب منها ، حتبكي : متبكي ، ويوم
ماييجي يحاسبك : يوم أن تقف أمامه للحساب ، تخش : تدخل .

موضوعات أخرى

أن المقام يضيق - في الحقيقة - بنا عن ذكر كل الموضوعات التي تتناولها الأغاني الشعبية فهي متنوعة تنوع الحياة ذاتها ، متعددة تعدد المناسبات التي تؤدي فيها ، ولقد أثرنا أن نختار موضوعين متقابلين هما الحب ، والموت ، كي نحاول من خلالها تبين بعض المضامين الرئيسية التي تحتفي بها أغانينا الشعبية ، باعتبار أن الحب مرتبط بالحياة ، كما أن الموت هو النهاية الطبيعية لكل شيء ، ولكن ذلك لا يعني أن الموضوعات الأخرى أقل أهمية ، ولكن لعلنا أشرنا إلى بعضها في ثنايا هذه الدراسة مما يخشى أن نكرره مرة أخرى . ومن ثم أثرنا أن نحاول اكتشاف بعض المضامين الأخرى في الأغاني - فعلى سبيل المثال - هناك ظاهرة واضحة في أغانينا الشعبية عامة ، وهي أنه لا تكاد توجد لدينا أغان تمجد أعمال الزراعة والحراث والحصاد ، وما يرتبط بوجه عام بالزراعة على أساس أن النشاط الاقتصادي الغالب في مصر كان وما يزال هو الزراعة وفلاحة الأرض . ولعله من الطبيعي ألا نجد كثيرا من مثل هذه الأغاني ، ذلك أن الفلاح يجد نوعا من الاستجمام والسعادة في أغاني الحب ، بدلا من تلك التي تذكره بعمله - ولا يوجد فيها أعرف ، أو ما جمعت من أغاني ، أية أغان ترتبط بالحياة الزراعية ، إلا بعض أغاني جمع القطن ، ربما لما للقطن من أهمية اقتصادية لدى الفلاحين ، ولما يستثيره من فرحة غامرة ، إذا كان المحصول وفيرا ، إذ يعني هذا أن تتحقق كل الأمناني والأحلام .

وهذه إحدى الأغاني القليلة التي يمكن أن نلمس فيها بشكل مباشر تأثير العمل الزراعي أو فلاحة الأرض :

قائد العمل	:	اللُّوزَة فينْ	بقية الفلاحين	:	أَهِيَّة
والثَّانِيَة فينْ	:	بقية الفلاحين	:	أَهِيَّة	:

ويظل يعد حتى العاشرة بنفس الطريقة :

قائد العمل	جُطُنْكَ فِينْ	بقية الفلاحين	: أَهْوَهْ
	حُطَّةٌ فِى عَيْتِكَ		: حَطَّيْتُهُ
	وَاحْمِدْ رَبَّكَ		: حَمَدْتُهُ
	يَاهَنِى		: يَاهَنِى
	وَأَنْ حَصَّلْتُهُ		: يَاهَنِى
	: لَا جَرَضْ زُورَهْ		: يَاهَنِى
	جَرَضِ الْبَلَحَهْ		: يَاهَنِى (١)

إلخ

ويحدث أن يرتبط الموت بالحب ، ويصبح الموت هو المكافأة التى يحصل عليها المحب ، نتيجة ظروف معينة تحيط بعلاقة الحب التى تنشأ بين الفتاة والفتى كما رأينا فى « موال حسن ونعيمة » ويصبح هذا الحب موضع إدانة ، ومن ثم يكون الموت نتيجة طبيعية وحلا للتناقض الموجود فى الموال الذى سبق أن أشرنا إليه يفرق بين المحبين بالموت ، بسبب الاعتراض على هذا الحب من قبل والد الفتاة وأمها وأسرته . وعادة يكون الأساس الذى يعتمدون عليه فى اعتراضهم هو عدم التكافؤ فى المركز الاجتماعى ، وفى معظم الحالات التى من هذا القبيل يدبر المعارضون طريقة أو مؤامرة لإبعاد الحبيين عن بعضهما ، وأسهل الطرق إلى تحقيق ذلك ، هو أن يفرقا بينهما جسديا بأن يموت أحدهما ، أو الاثنان معا . وفى الموال ، يؤدى رفض الأب إلى فرار الفتاة مع حبيبها ، ثم يتم استعادتها مرة أخرى ، ويستدرج الفتى لقتله عقابا له على الجريمة التى ارتكبها ، أو التى سمح بارتكابها ، وهى قبوله أن تذهب إليه الفتاة لتقيم معه فى داره دون معرفة أسرته ، أو رضاها .

كما أن « شفيقة » تقتل أيضا فى نهاية الموال الخاص بها ويمتولى والموت هنا ، كما فى الموال السابق نتيجة لانتهاك القواعد العامة التى استقر عليها المجتمع ، وهى فى هذه

(١) أهيه ، أهوه (بتشديد الياء والواو) : ها هى ، ها هو ، جطنك فين : أين قطنك ، حطه :

ضعه ، لأجرض : سأقرض .

الحالة أن تصبح الفتاة الشريفة عاهرة ، على الرغم من أن الموال لا يقوم سببا واحدا لوصولها إلى هذه الحالة .

ويعتمد مضمون كلا الموالين أو الأغنيتين القصصيتين على وجود حركة درامية بسيطة ، تستند إلى التعارض والتناقض المبدئي ، دون تفاصيل كثيرة أو تعقيدات درامية ، إذ تبدأ الحركة بسبب انتهاك العرف ، أو القانون الاجتماعي الذي تحترمه الجماعة ، وتنتهي القصة بفرض عقاب مناسب ، وفي مثل هذه القصص يشكل وصف الجرائم أو الانتهاكات جوهر القصة ، ويأتي العقاب أمرا مكملا ضروريا ، لاستحداث التوازن بين المسموح به وغير المسموح به ، حتى لا يخل البناء ، وتنهار القيم التي يريد المجتمع أن ينشئ أفرادها عليها .

وليس من الشائع أيضا أن تستمد الأغاني الشعبية مضامينها ، أو موضوعاتها من التاريخ أو الأحداث السياسية ، والأغاني التي وجدتها ذات علاقة بأحداث سياسية أو تاريخية قليلة للغاية ، منها هذا الموال الشهير الذي نتج عن المذبحة التي قام بها الإنجليز في « دنشواي » مما هو معروف في تاريخنا الحديث :

مِنْ بَعْدِ حُكْمِ الْمِحَافِظِ وَالشَّائِيشِ وَالْبَاشِ
غَلَايِينَ وَسَجَّهَا الْخِديوى مَحْرَبَةً لِلْبَاشِ
وَأَدَى الْإِنْجِلِيزُ ائْتَسَلَطْنَتْ بَعْدَ مَا كَانُوا أَبَاشِ
نَزَلُوا عَلَى الْجَيْشِ لَأَخْلُوا نَفَرٌ وَلَا أُخُوهُ
اللَّى اَنْجَتَلْ مَاتْ وَأَدَى اللَّى فِي سِجْنُهُمْ جَلْدُوهُ
وَاللَّى خَدُوهُ غَدِرَ وَفِي سِجْنُهُمْ وَرَمُوهُ
يَوْمَ شَجَرَ زَهْرَانُ كَانَتْ صَعْبِ وَجَفَائُهُ
أُمُّهُ تَعِيطُ مِنْ فُوجِ السُّطُوحِ وَاخْوَاتُهُ
أُمُّهُ تَعِيطُ وَتَجُولُ بِأَخْسَارِهِ وَلَيْفَائُهُ
دَا كَانَ لَهُ أَبٌ شَجِيعٌ يَوْمَ الشَّجْرِ لَمْ فَائُهُ
جَالُوا الْمَسَاكِينَ جَدَّتْ لَنَا نَصْرَةٌ

مِنْ بَعْدِ نَصْرِ الدِّيَانَةِ يَجِينَا مُصْطَفَى كَامِلٌ
 وَجَالُوا جُومَ بَاسِيعٍ وَاتَّكَلَمَ كَلَامٌ كَامِلٌ
 جَامِ السَّبْعِ بِاللَّيْلِ مِنْ مَنَامُهُ وَلَا اسْتِنَاشَ
 عَلَى كِبَرَاتِ الْإِنْجِيلِ عَزَمَهُمْ وَلَا خَلَّاشَ
 وَجَالُ لَهُمْ يَا أَنْجِيلِزْ عِلْشَانِ مَا أَنْتُمْ الْبَرُّ فِي إِيْدِيكُمْ
 دَا أَحْنَا الْجَانُونَ وَالْحَجَّ فِي إِيْدِينَا
 جَالُوا لَهُ يَالَا بِالْعَجَلِ يَا مُصْطَفَى فِدْنَا
 جَالُ لَهُمْ طَالِبُ رَفْدُ كُرُومَرُ جَوَامِ خَتَمُوا لَهُ
 وَطَالِبُ مَكَاْفَاةٍ لِأَهْلِ الدَّمِّ صَرَفُوا لَهُ
 وَطَالِبُ خَمَسْتَاشَرٍ مِنَ الْمَسَاجِينِ وَافْعُوا لَهُ
 وَفَاتِ عَلَى مَضَرٍ مَزَازِكْهَا ضَرَبُوا لَهُ
 رَجَعَ ، زَجْوَةُ سِمٍ يَاخْسَارَةَ مُصْطَفَى كَامِلٌ (١)

فالنوال يعبر عن احتجاج اجتماعي من جانب الناس على ما حدث كما يعلى من
 شجاعة زهران وقوة تحمل أبيه ، ويرفع من شأن مصطفى كامل بما استحقه من تقدير
 لوطنيته ودفاعه عن قضية مصر في مواجهة الاحتلال والظلم ، فحيث يوجد ظلم
 أو كبت ، يجد الناس خلاصا لهم في الفولكلور سواء عن طريق النكتة أو الأغنية
 أو غيرها ، من الأنواع الفولكلورية . والظاهرة الملفتة للنظر أن هذا النوع من
 الاحتجاج لا يمكن منعه ، أو محاسبة أحد عليه لأنه لا يمكن أن ينسب إلى فرد بعينه ،

(١) الباش : الباشا ، غلايين : مراكب ، سفن ، وَسَجْهَا : ملأها عن آخرها ، مخربة للباش : لمحاربة
 الباشا ، أبواش : أوباش ، لا أصل لهم ، لاخلو (بتشديد اللام) : لم يتركوا ، الى انجتل : من قتل . شنج :
 شنق ، وجفاته : وقفته ، تعبط (بتشديد الياء) : تبكى ، فوج : فوق ، شجيع : شجاع ، جالوا : قالوا ،
 جوم : قم ، ولا استناش : ولم يتوانى ، ولا خلاش (بتشديد اللام) ولم يترك أحدا ، علشان : لسبب ،
 أو من أجل ، الجانون : القانون ، جوام : بسرعة ، وافجوا له : وافقوا على ما طلبه ، مرازكها : موسيقاها ،
 زجوه : سقوه .

إذ أنه يعبر عن سخط جمعى ، ومن ثم لا يمكن أن يلام فرد عليه . إذ أنه ينقل ما يقوله غيره فحسب .

كما أتت عثرت على بعض النصوص التى أعتقد أنها نادرة ، ولم يعد كثير من الناس يعرفونها كهذه الأغنية التى سجلتها من سيدة عجوز :

اللى يحب انسان يجول له ياروايح سعد
من كره انسان يجول له ياشيبة عدلى
إن تاجرت فى صلف تكسب مدام معاك سعد
وإن تاجرت فى جواهر تخسر بسبب عدلى
سعد يجول لعدلى إيه
خليهم يسبوا البر بالاحسان
مضر دى بلدنا وفيها الست والاحسان
وليه ياعدلى بثوالس مع الخوان
داحنا مضرين ودائما فى كل العهود اخوان
إن وافجتني هاجلوا عن الوطن وثول الهنا والسعد
ومن حب انسان يجول له ياروايح سعد^(١)

وقد سجلت هذا النص أيضا من نفس السيدة :

امتى يعود وفدنا وينسر خاطرنا
أهم الانجليز دول سبب الغم والهيجان
كرموا سعد وبجالوا زمان ما بان

(١) اللى يحب : من يحب ، يجول له : يقول له ، ياروايح سعد : انت تذكرنى بسعد فان فيك بعضا من رايته الذكية ، خليهم : اجعلهم ، الست : السيدة زينب (رضى الله عنها) له : لماذا ، بثوالس : تخون ، وافجتنى : وافقتى ، هاجلوا : سيجلون .

دَاسَعْدُ تَعْبَانُ عَاشَانُ خَاطِرُنَا
وَامَتِي يَعُودُ وَفَدِنَا وَيَنْسَرُ خَاطِرُنَا^(١)

وذكرت السيدة أن الناس كانوا يتغنون بهذه النصوص في العشرينيات إبان الكفاح ضد الإنجليز وقيام الثورة سنة ١٩١٩ ، وما بعدها ، للتعبير عن حبهم لسعد زغلول ، وكرههم لعدلى يكن .

ويندر أن نجد في أغانينا الشعبية أغان عن شرب الخمر ، أو تدخين الحشيش مثلا . . قد توجد تلميحات أو إشارات إلى هذا أو ذاك . ولكنى لم أجد أغنية واحدة فيما جمعته أو استمعت إليه تدور حول هذين الموضوعين .

كما أنه من النادر أيضا أن نجد أغان تمجد البيت ، وفضائل الحياة العائلية بشكل مباشر والأغاني التي من هذا النوع قليلة جدا . ولكن يمكن القول أن الأغاني عندما تولى الزواج تلك الأهمية التي رأيناها ، كما تولى الحب الشريف هذا التقدير ، فإنها بذلك إنما تدعو إلى إنشاء الأسرة على أسس صحيحة ومن ثم فهي بشكل غير مباشر تعلى من شأن الحياة العائلية . هذا بالإضافة إلى أن ما يشيع من حديث عن « الأصل » و « الأصالة » والفخر بالعائلة ، لا يمكن أن يكون له قيمة أو معنى إلا إذا وجدت العائلة التي يستمد منها الفرد فخره بأصله وحسبه ونسبه .

ومما يلفت النظر أن هناك أغاني تسخر من الفلاح ، مما يستثير الدهشة إزاء الواقع الذى تعبر عنه الأغنية . ولعلى أعتقد أن هذه الأغاني لا يمكن أن تكون من صنع الفلاحين أنفسهم ، ليس دفاعا عن الفلاحين ولكن بناء على حقيقة علمية ، وهى أنه لا يتصور أن تسخر جماعة من نفسها ، أو أن تتصور أن الفلاح يمكن أن يمضى فى طريقه مغنيا أو مخترعا اغاني يكون هو نفسه فيها موضع السخرية والاستهزاء أو أن يفعل ذلك أبناؤه . ولكن ربما صنع تلك الأغاني بعض المغنين المأجورين ، أو المحترفين ، لاستهلاك الطبقة الوسطى ، والترفيه عنها ، وإضحاكها . ومما يؤكد هذا الرأى أن هذه

(١) امتى : متى ، أهم الانجليز : ان الانجليز ، دول : هؤلاء ، كرشوا : طردوا ، وبجالوا زمان مابان :

منذ زمن لم يظهر .

الأغاني لا تسخر من الفلاح وحده ، وإنما تسخر أيضا من بعض أصحاب المهن أو الصناعات ، كالجزار ، والتجار وغيرهما .

المغنية : حَالِي يَا مَالِي عَلَى الْفَلَّاحِ

المرددات : حَالِي يَا مَالِي عَلَى الْفَلَّاحِ

المغنية : الْفَلَّاحُ لَيْلَةً خَدَنِي .. فِي الزَّرِيَّةِ نَيْمَنِي

وَفِي نَصْرِ اللَّيْلِ جَوَّيْنِي .. شُورَتِكَ سُودَةَ الْمِحْرَاتِ رَاحُ

المرددات : حَالِي يَا مَالِي عَلَى الْفَلَّاحِ

المغنية : الْبُنْدَرِي لَيْلَةً خَدَنِي .. عَ السَّرِيرِ وَنَيْمَنِي

جَالٌ لِي مَالِكٌ زَعْلَانَةٌ .. جُلَّتْ أَنْكَسِرَتْ شَمَامَةٌ

جَالٌ لِي سَيْبَهَا وَكُلِّي تَفَاجُ ..

المرددات : حَالِي يَا مَالِي عَلَى الْفَلَّاحِ^(١)

وهناك قلة قليلة من الأغاني يمكن أن تكون بذية المعنى ، فظة اللفظ ، سخيفة الفكرة ، وتكاد هذه الأغاني أن تكون كلها نتاجا فرديا ، وليست إبداعا جميعا ، ولذلك فإنها لا يمكن أن تصنف على أنها أغاني شعبية حقيقية أو أصيلة ، ذلك لأنها لا تتفق مع تقاليد المجتمع ، وآدابه ، وعادة يقف منها المجتمع موقف الرقص والاستنكار ، ويعرف الذين يغنونها أنها بذية وردية وأنه من المتعذر الدفاع عنها أو تبرير وجودها ، ولذلك يقتصر ترديدها في دوائر صغيرة مغلقة ، هذا إذا غنيت أو بقيت على قيد الحياة .

كما توجد بعض الأغاني التي تتصف بشيوع روح الدعابة والفكاهة فيها ، كهذه الأغنية :

المغنية : يَاوَاذ طِشْتَ أُمَّكَ ..

المرددات : الْأُمُونِيَّة ..

(١) جومني (بتشديد الواو) : ايقظني ، شورتك سوده : ان معرفتك شوم ، المحرات : المحرات ،

سبيها : اتركها (انظر نماذج أخرى في ملحق التصوص) .

المغنية : وَاثْكَحَلْ وَاعِظْ أُمَّكَ ..

المرددات : الْأُمُونِيَّة ..

المغنية : جَبْنَا اللَّحْمَ عَلَى جَدَّنَا .. كَلْنَا لَمَّا شَبَعْنَا وَحَمَدْنَا رَبَّنَا

نِدَى الْعِظْمِ لِأُمَّكَ زَكَا عَنَّا .. تَأْكُلُ مَا تَأْكُلُنِي ..

تَتَفَضَّلُ مِنِّي هِنَا ..

يَاوَاد طِشْتَ أُمَّكَ ..

المرددات : الْأُمُونِيَّة .. (١)

وبرغم ما في هذه الأغنية من فظاظه ، إلا أنها في الحقيقة لا تعنى مطلقا المعنى الذي تعبر عنه ، وإنما تعنى للتندر ، حتى أن السيدات الكبيرات هن اللاتي يغنيها أحيانا ، دون أن يستثير ذلك إلا مجرد الضحك والمرح ، ذلك أننا سنجد أن القيمة التي تعبر عنها الأغنية التالية هي التي تشيع في الأغاني عامة ، ونعني بذلك احترام الأم وتقديرها :

المغنية : أُمِّ عَرِيْسَتَا فِينْ جَائِيْنِ نِهْنِيْهَا

المرددات : أُمِّ عَرِيْسَتَا فِينْ جَائِيْنِ نِهْنِيْهَا

المغنية : جَبْنَا الْكَشَامِيْرَ الزَّيْنِ .. جَائِيْنِ نَوْرِيْهَا ..

المرددات : أُمِّ عَرِيْسَتَا فِينْ جَائِيْنِ نِهْنِيْهَا

المغنية : هِيَّةُ عَمُوْدُ الْبَيْتِ يَا رَبِّ خَلِيْهَا ..

المرددات : أُمِّ عَرِيْسَتَا فِينْ جَائِيْنِ نِهْنِيْهَا .. (٢)

وتحتل الشكوى من الزمن وتقلبه ، وغدوره ، مكانا بارزا في الأغاني الشعبية

(١) الامونية : من الألومنيوم (من المفترض أن يكون من النحاس) ، جبنا : احضرنا ، جدنا

(بتشديد الدال) : يكفيننا فقط ، ندى العظم : نعطي العظم ، زكا عنا : تأكل ما تأكلني : تأكل أولا تأكل .

(٢) جابن : جئنا ، نهنيها : نهتها ، الكشامير : قماش الكشمير ، نورها : نريها ، هية : انها ، يارب

خليها : يارب اطل عمرها .

المصرية ، وخاصة المواويل ، ويكاد يالزم أن يكون مرادفا للشر المطلق في الحياة ، فهو لا يقف في صف الإنسان مطلقا ، بل إنه ضده على طول الخط ، يهد قواه ، ويقلل من شأنه ، ويعمل لضرره ويبدل عزه ذلا ، وصحته ضعفا ، ويجعله يحتاج إلى الانتدال ، ومن هم دونه ، وللطبيب الخسيس الذي يضمن عليه بالعلاج .

يَا اللَّهَ أَجْعَلْكَ يَا زَمَانُ خَدَتِ اللَّيْ يِعْزُونَا
وَحَوَجَّتِنَا يَا زَمَانُ لِلِلِوَاطِي وَالِدُونِ
مِنْ بَعْدِ مَا كُنَّا فِي لَمَّةٍ وَكُلُّ النَّاسِ يِعْزُونَا
صَبَحْنَا زَيْ السُّجْرِ أَيَّ رِيحٍ يَهْزُونَا^(١)

وفي موال آخر :

طَيْبُ يَا غَالِي تَعَالَى رُدَّ عَلَيَّ
وَهَاتِ لِي أَحْسَنَ مَا عِنْدَكَ وَرُدَّ عَلَيَّ
أَنَا كُنْتُ أَجُولُ يَا وَلَدُ . . مِيَّةٍ يَرُدُّوا عَلَيَّ
لَمَّا اضْضَعَّ الْحَالُ أَحْبَابِي انْمُتُوا لِي الْمَوْتُ
وَلَمَّا وَصَلْتُ لِلْمَوْتِ وَلَا وَاحِدٌ جِهَ وَرَدَّ عَلَيَّ^(٢)

وفي موال ثالث يقول المغني :

عَلِيلُ يَجُولُ لِلطَّيِّبِ . . طَيْبِي يَا طَيْبُ
أَطْيَبُكَ يَا عَلِيلُ وَحَجَّ الدُّوَى عَلَيَّ مِينُ
أُمُّ الْعَلِيلِ جَالَتْ طَيْبُهُ يَا طَيْبُ وَادِي لَكَ جَمِيعُ مَالِي
أَخْتُ الْعَلِيلِ جَالَتْ طَيْبُهُ يَا طَيْبُ وَادِي لَكَ حَلَجِي وَخُلْخَالِي
أَبُو الْعَلِيلِ جَالَتْ طَيْبُهُ يَا طَيْبُ وَادِي لَكَ مَرَّاحُ خَالِي

(١) يا لله اجعلك : ليخزك الله ، خدت : اخذت ، اللي يعزونا : من يحبونا ويعتزون بنا ، حوجتنا :

احوجتنا ، اللواطى والدون : الخسيس والنذل ، في له (بتشديد الميم) : في جمع كبير ، السجر : الشجر .

(٢) دوا : دواء ، اجول ياوله : اتادى يا ولد ، ميه (بتشديد الياء) : مائه ، اضضع : تضعضع ،

بجه ورد على : جاء لينظر الى حالى ، أويزورنى .

تَزْرَعُ وَتَجْلَعُ وَيُنْجِي لَكَ عِنْدَنَا عَلامَاتُ
طَبْعِ الْعَلِيلِ مَاتَ مِنْ جَوْلَةٍ حَجَّ الدَّوَا عَلَى مِينٍ . . (١)

إن الأغاني الشعبية والمواويل حافلة بالكثير من المعاني ، والموضوعات التي يحتاج كل منها إلى دراسة مستقلة بنفسها ، تتعمق هذه المعاني والمضامين . وترصد الموضوعات المتعددة ، أفقيا ورأسيا ، مما لا يفي به هدف هذه الدراسة ، وأقصى ما يمكن أن نتمنى تحقيقه أن يتناول بعض دارسينا موضوعا من هذه الموضوعات ليستقصيه ، ويمحصه ، ومن ثم يمكن لنا أن نتعرف على جانب ثرى زاخر من جوانب إبداعنا الشعبي .

(١) طيبى (بتشديد الباء الأولى) : عالجنى ، حج : ثمن ، على مِين : من الذى سيدفع ، ادى لك . (بتشديد الدال) : اعطى لك ، حلجى : قرطى ، مراح خالى : ما تشاء من الأرض ، تزرع وتجلع : تزرع وتحصد وتفعل ما تشاء ، وينجى لك .. : ويكون لك علينا ان نشكر معروفك ، من جوله : من قوله .

الفصل الخامس

وظائف الأغنية الشعبية

تكاد الوظائف المتعددة التي تؤديها المواد الفولكلورية المختلفة أن تكون متشابهة إلى حد كبير ، على الرغم من اختلاف الشكل ، والظروف التي تستخدم فيها هذه المواد ، فالوظيفة التي يؤديها المثل الشعبي الذي يقول : الصقر صقر وله همه ، يموت من الجوع ولا يحوِّد على رِمة^(١) ، تتفق تماما مع الوظيفة التي يؤديها الموال التالي :

الصَّاحِبُ إِلَيَّ يَفُوتُكَ يَجَنُّ إِنَّهُ مَاتَ
إِثْرُكَ سَبِيلُهُ وَلَا تَنْدَمْ عَلَى إِلَيَّ فَاتَ
الصُّجْرُ يَنْطِيرُ وَيَبْعَلُ وَلَهُ هِمَّاتُ
يَجْعُدُ فِي الْجَوِّ عَامٌ وَلَا إِثْنَيْنِ
يَمُوتُ مِنَ الْجُوعِ وَلَا يَحُودُ عَلَى الرِّمَاتِ^(١)

فكل من المثل والموال يجذب سلوك الصقور ويؤكد قيمة اجتماعية يريد المجتمع أن يبرزها وأن يصوغ سلوك أفرادها بناء عليها ، فالوظيفة هنا واحدة ، لكن الشكل مختلف . ويصدق الأمر نفسه على أنواع الأغنية الشعبية إذ قد يؤدي الشكل الواحد أو النوع الواحد وظائف متعددة فأغاني الحب والغزل أو الأغاني الدينية قد تؤدي في مناسبات العمل كأغاني عمل لحفز العمال وتنشيطهم والتخفيف من عناء الجهد الذي يبذلونه أثناء عملهم ، وتسليتهم أيضا . كما أن أغاني العمل قد تؤدي في مناسبات أخرى للتسلية وقطع الوقت ، على الرغم من أن وظيفتها الأساسية هي تنظيم حركة العمل إلى جانب الوظائف الأخرى بالطبع .

(١) اللى : الذي - يحن : أيقن ، الصجر : الصقر ، يبطير : يطير يبعلى : يعلو ، همت : جمع همه ، يجعد : يقعد (ومعناها يمحكث) الرمات : جمع رمة (وهي الجيفة) ، ومعنى الموال : ان الصديق الذي يتركك وينسى ودك وصداقتك ، لم يعد صديقا ، فاتركه ولا تندم على ذلك ، وكن كالصقر الذي يفضل الموت جوعا عن أن يقترب من جيفة أو أن يأكل منها ، ذلك لأنه ذوهمة ، وعزة ، والمعنى أن الصديق الذي لا يقوم بحق الصداقة يصبح كالجيفة ، فإذا كان الانسان صقرا لم يقترب من جيفة وهو نفس مضمون المثل .

وقد يغنى الطلاب في رحلة جامعية ، أو معسكر للخدمة العامة ، بعض الأغاني للسمر ، والترفيه عن أنفسهم ، كهذه الأغنية مثلا ، وهي أغنية عمل أصلا :

طالب : وَاحِدٌ .. وَاحِدٌ

بقية الطلاب : وَاحِدٌ ..

الطالب : وَرَيْنَا ..

بقية الطلاب : وَاحِدٌ ..

الطالب : شَطَّةٌ .. شَطَّةٌ ..

بقية الطلاب : شَطَّةٌ ..

الطالب : وَلَّى يِعَادِينَا ..

بقية الطلاب : شَطَّةٌ

الطالب : لَنَحُطَّ فِي عَيْنُهُ ..

بقية الطلاب : شَطَّةٌ

الطالب : وَنَحُطَّ فِي وَدْنُهُ ..

بقية الطلاب : شَطَّةٌ

الطالب : وَنَحُطَّ فِي بُقْعُهُ

بقية الطلاب : شَطَّةٌ

الطالب : وَادَّخَرَجْ وَاجْرِى ..

بقية الطلاب : يَا رُمَّانُ ..

الطالب : وَتَعَالَى عَلَى حِجْرِى ..

بقية الطلاب : يَا رُمَّانُ ..

الطالب : يَا مَنَفْلُوطِى ..

بقية الطلاب : يَا رُمَّانُ ..

الطالب : وَرَيْنَا ..

بقية الطلاب : رَبَّنَا فُوقَ

الطالب : وِعْبَادُهُ ..

بقية الطالب : وِعْبَادُهُ تَحْتَ ..

الطالب : وَكَلِّتَنَا

بقية الطالب : كَلِّتَنَا فَوْقَ

الطالب : وَغَيْرِنَا

بقية الطالب : وَغَيْرِنَا تَحْتَ (١)

وهنا يبدو الشكل واحدا ، ولكن الوظيفة مختلفة ، وعلى ذلك فإنه لابد في دراسة الفولكلور عامة من الاهتمام بالمدلول الوظيفي ومن ثم فإنه من المهم جدا عند تسجيل المواد الشعبية وجمعها أن يتنبه الدارس إلى ضرورة رصد المغزى الاجتماعي والثقافي للمواد التي يجمعها ، حتى يستطيع إدراك سبب استخدام هذه المادة في هذه المناسبة ، لمواجهة موقف معين :

ويتساءل كثير من الدارسين عما إذا كانت دراسة الأغاني الشعبية يمكن أن تسهم بشكل أو بآخر في فهم الثقافة ، ووظيفتها في المجتمعات المختلفة ، وعما إذا كانت دراسة هذه الأغاني ذات فائدة في التعرف على أصحابها ، سواء كانوا مبدعين أو مؤدين أو متلقين فحسب ، وإدراك وظيفة هذه الأغاني في تنظيم علاقة هؤلاء الأفراد بمجتمعاتهم أيضا .

ولعلنا هنا مطالبون بأن تناقش هذه التساؤلات المختلفة التي تتصل بمغزى الأغاني الشعبية ومكانها من حياة الناس الذين يتغنون بها في ضوء علاقة هذه الأغاني بالثقافة التي أنشأتها ، ودور كل من الفرد والجماعة في هذا الصدد .

لقد سبق لنا أن ناقشنا الأسلوب الذي تنشأ به الأغنية الشعبية ، وكيف تنمو ، كما أشرنا إلى أهمية التنبيه إلى دور المتلقين ، واستجاباتهم لما يسمعون أو يشاركون في أدائه ، سواء بالقبول أو الرفض ، كما أشرنا أيضا إلى أهمية دراسة المبدعين والمؤدين وقدراتهم ،

(١) ونحط في بقه (تنطق القاف همزة) : ونضع في فـه .

وأسلوبهم في التأليف أو الأداء . (١)

ويبقى أن نشير إلى أهمية عنصرى الزمان والمكان اللذين تغنى الأنواع المختلفة في إطارهما . فالأغاني الدينية مثلا لا تغنى في أى وقت أو فى أى مكان ، ذلك أن هناك مناسبات معينة وأوقاتا محددة تؤدي فيها هذه الأغاني ، كمناسبات الحج ، سواء عند توديع الحجاج ، أو استقبالهم وكمناسبات الاحتفال بميلاد الرسول عليه الصلاة والسلام ، وميلاد الأولياء كالسيدة زينب والإمام الحسين رضى الله عنهما . كما أن هذه الأغاني لا تؤدي أيضا في أى مكان ، وإنما تؤدي عادة حول الأضرحة أو في بيوت الحجاج . فإذا انتقلنا إلى نوع آخر من الأغاني الشعبية كالبكائيات على سبيل المثال وجدنا أنها لا تؤدي إلا عند حدوث الوفاة أو في ذكرى الأربعين ، كما أنها لا تؤدي في مكان عام أو في سرادق ، وإنما تؤدي عادة في بيت المتوفى ، وهكذا يمكننا أن نرى أن كل نوع من هذه الأغاني يرتبط بمناسبة بعينها ، ويمكن بعينه ، ومن ثم ينبغي أن يوضع ذلك أيضا في حساب الدارس عند تصديده لجمع الأغاني ودراستها حتى لا تصل إلينا المادة مقطوعة الصلة بمغزاها الاجتماعي أو إطارها الذى تؤدي فيه .

ولا يعنى ذلك أننا نقلل من شأن نص الأغنية سواء في جانبه الشعرى أو الموسيقى ، ولكننا نعنى أننا مع إيماننا الكامل بأهمية النص ، إلا أن هذا النص بدون مغزاه الاجتماعي يصبح غير ذي معنى ، ويفقد وظيفته تماما ، ومن ثم يصبح مثارا للسخرية والاستهزاء ، وعدم الفهم . ولعل أوضح مثال على ذلك هو ما أثر حول إحدى الأغاني الشعبية التى غنتها إحدى المغنيات ، من تعليقات ساخرة ، وتفسيرات غريبة ، كنتيجة طبيعية لأنها اقتطعت من سياقها ، وفصلت عن سياقها الاجتماعي ومغزاها . (٢) فهذه الأغنية تؤدي في مناسبة الاحتفال بالزواج ، وخاصة يوم الاحتفال بزفاف العروس ولكى تتضح الصورة كاملة سنقدم هنا وصفا لما يحدث في هذه المناسبة .

(١) انظر للمؤلف مقدمة في القولكور « الطبعة الثانية - دار الثقافة للطباعة والنشر . الفصل الخاص

بالأداء والمؤدين ، والفصل الخاص يجمع الأدب الشعبي .

(٢) الأغنية التى نشير إليها هى أغنية « الطشت قالى » .

يبدأ الاحتفال - بالعرس عادة - مبكرا جدا في المجتمعات الشعبية ، أى منذ الخطبة ، وتقديم الشبكة ، وتجهيز منزل الزوجية .. إلخ ، حتى المرحلة الأخيرة وهى التى تعرف بليلتى الحنة والزفاف . وتسبق ليلة الحنة ليلة الزفاف ، وتكون مساء يوم الأربعاء عادة ، وفيها تحضب أكبر سيدات الأسرة كفى العروس ، وقدميها بالحناء ، وتجتمع حولها بنات الأسرة ، وصديقاتها يغنين لها ، طوال الليل تقريبا . وفى اليوم التالى (يوم الخميس) تعد العروس لليلة الزفاف ، بأن تستحم وتزال الحناء من كفيها وقدميها ، ويستمر أثناء ذلك الغناء الذى لم ينقطع طوال المراحل المختلفة التى يستغرقها الأعداد للزواج . وقد حكى إحدى السيدات للباحث أنهن يؤدين أغاني معينة أثناء استحمام العروس وتهيتها للزفاف ، منها هذه الأغنية . إن الأغنية التى نشير إليها هنا لها وظيفة محددة تنبع من طبيعة المناسبة ، وما يحيط بها من أنماط سلوك غير معروفة فى المدينة أو كانت معروفة ، ثم هجرت ، نتيجة لظروف الحياة فى المدن ، والتى تختلف عنها فى قرانا .

وعلى ذلك فإن الأغنية تستمد خصائصها ومقوماتها من الإطار الذى غنيت فيه ، والسياق الاجتماعى الذى ترتبط به ، فإذا انفصلت عنها لم يعد لها معنى . هذا بالإضافة إلى أن زمان أدائها ومكانه غير موجودين أو غير ماثلين فى الذهن . على أية حال إننا نرى أنه من الضرورى أن نضع فى اعتبارنا الوظيفة الاجتماعية للأغنية والدور الذى تؤديه فى إطار ثقافة المجتمع ، بنفس الدرجة من الاهتمام التى نوليها للنص ، هذا إذا أردنا أن يكتمل فهمنا وإدراكنا لهذا اللون من ألوان الإبداع الشعبى ، وهو ما يصدق أيضا على كل ألوان الإبداع الشعبى عامة سواء كان حكاية أو مثلا أو لغزا ، أو رقصة .. إلخ ، ذلك أنها جميعا تحيا بين الناس ، وبالناس ، ولا تعيش بين دفات الكتب ، وما لم يكن من يقدمها قادرا على أن يقدم إطارها معها ، فإنه بذلك يقدم لنا شيئا جامدا لا حياة فيه . ومن المهم هنا أن نحاول فهم الأغاني الشعبية وتفسيرها لنعرف ما إذا كانت تؤدي وظيفة حقيقية فى المجتمع أم لا ؟ ذلك أن هذا يرتبط بشكل مباشر بالنظر إلى هذه الأغاني باعتبارها ضربا من ضروب

التسلية والترفيه ، أو باعتبارها عملاً فنياً يحمل قيماً جدية بالاحترام ، بالإضافة إلى ما تبعثه في النفس من متعة فالتعة والتسلية يمثلان وظيفة هامة من وظائف الأغنية الشعبية ولكنها بالتأكيد ليست الوظيفة الوحيدة . كما أنه من المهم أن نحاول فهم طبيعة العلاقة بين هذه الأغاني الشعبية وجوانب الثقافة الأخرى وهل يمكن أن نعدّها مرآة للثقافة بمعنى أنها تحمل إلينا خبرات المجتمع ومعتقداته ، ورؤيته للحياة والعلاقات المختلفة فيها ؟ !

الحقيقة أن جانباً كبيراً من الأغاني الشعبية هو في جوهره تعبير فني عن وجدان الناس كما أنه يقدم تصويراً دقيقاً إلى حد كبير لحياتهم وعاداتهم وقيمهم الأخلاقية . فإذا نظم هذا الجانب تنظيمًا صحيحاً أمكننا أن نخرج بصورة شاملة لأسلوب حياة أصحاب هذه الأغاني وأن نمسك في أيدينا بمفاتيح أساسية يمكن بها أن نفهم منها بعضاً من حياة الماضي ، والعادات التي هجرت ، والتي لم تعد قائمة فعلاً ، كما يمكننا أن نفهم الحاضر وعلاقاته أيضاً .

وقد يتيح لنا تسجيل الأغاني الشعبية ودراستها - إلى جانب ما يتيح - وسائل يمكن عن طريقها أن نتعرف على الجوانب الخفية للثقافة ، والتي لا يمكننا الوصول إليها من طرق أخرى ، كما يكشف لنا عن العناصر المؤثرة في الثقافة ، سواء كانت مادية أو معنوية ، ذلك لأنها تستطيع صياغة هذه العناصر كلها في شكل يجعلها صالحة للدلالة على التعبير عن وجدان الجماعة ونظرتها إلى أي أمر ما من أمور الحياة . وما يجدر الإشارة إليه في هذا الصدد أن هذا الجانب ونعني به النظر إلى الأغنية الشعبية والفولكلور عامة ، باعتبارهما جزءاً من ثقافة المجتمع ومجالاً للبحث الميداني العميق ، مازال حقلاً غير مطروق من كثير من دارسينا ، على الرغم مما يمكن أن تقدمه لنا الدراسات في هذا الجانب من كشف أبعاد جديدة في ثقافتنا وإثراء معرفتنا بأنفسنا . إن مادة عظيمة القيمة من شأنها أن تعمق فهمنا لثقافتنا ، مازالت في انتظار باحثين جادين يدرسون أشكال الفولكلور المتعددة في علاقاتها بكل جوانب الحياة في المجتمع ، ذلك أن الفهم الكامل للفولكلور من المجتمعات لا يمكن أن يتحقق إلا من خلال

معرفة دقيقة بثقافة ذلك المجتمع ، والعكس أيضا صحيح الى حد كبير . والمعرفة الكاملة بالأفكار والعلاقات والتقاليد التي تضمنى المعنى على الاغانى والأمثال والحكايات وغيرها وتكسبها قيمتها أمرٌ لا بُدَّ منه ، إذ لا يمكن أن يتضح لنا معنى تلك الأشكال الفولكلورية دون أن نفهم طبيعة المجتمع والعلاقات التي تكون نسيجه ، والمفاهيم التي يعتنقها أفرادها ، وتصورهم لحياتهم وحياة غيرهم .

وسوف نضرب هنا مثلا يصور العلاقة بين الفولكلور عامة والأغانى الشعبية خاصة وبين الثقافة ، ففي الموال القصصى على سبيل المثال قد يأتي البطل بأفعال لا تتفق مع القانون الوضعى ، بل إن هذا القانون يحرم تلك الأفعال ويعاقب عليها ، كما حدث فى موال « أدهم الشرقاوى » من قتل « أدهم » بطل الموال لعدد من الناس انتقاما لعمه الذى اغتيل غدرا . وكما حدث فى موال « شفيقة ومتولى » من قتل « متولى لشفيقة » لخروجها على تقاليد المجتمع وأعرافه الاجتماعية والدينية ، وهو ما ليس من حقه ، كما لم يكن من حق أدهم أن ينتقم لاغتيال عمه ، وفقا للقانون الوضعى المطبق فى المجتمع ، ذلك أن مهمة العقاب قد أصبحت حقا للمجتمع لا للفرد ، ومن ثم لا يجوز لفرد أن يوقع عقابا بنفسه ، وإلا اختل نظام المجتمع وانهار . ومع ذلك نجد أن المجتمع يعلى من شأن « أدهم » و« متولى » ويعتبرهما نموذجين للأبطال الذين يحبهم الناس . إن مثل هذا التناقض بين ما يعبر عنه هذان الموالان الشهيران ، وبين القانون الوضعى يشير إلى وجود كثير من المشاكل التي تحتاج من الدارسين إلى إمعان النظر فى العلاقة بين الفولكلور وهذا الجانب من الثقافة ، كما يثير كثيرا من التساؤلات حول طبيعة مثل هذه المواويل ، والمضامين النفسية ، والوظائف الاجتماعية للفولكلور عامة .

إنه من السهل علينا أن نقول أن هذه المواويل تحاول رأب الصدع بين القوانين التي يفرضها المجتمع على أفرادها ، وبين الأعراف التي استقرت لديهم ، فقد يحس الأفراد أن هذه القوانين الوضعية لا ترضيهم نفسيا أو عقليا ، ومن ثم يلجأون إلى حل يرضيهم فيما اعتادوه من عادات ، وفيما يحترمونه من أنماط سلوك قررتها الأعراف السائدة لديهم وأكدها التقاليد المستقرة فى أعماقهم .

وإنه لمن المؤكد أنه ليس بإمكاننا أن نزعم أن الأغاني الشعبية المصرية مثلا مرآة صادقة وصافية لثقافة المجتمع المصرى ، وأن نتجاهل بقية أشكال التعبير الفنية شعبية كانت أو خاصة أو أن نتعمى عن أهمية دراسة سلوك الأفراد فى المجتمع ، وحياتهم اليومية وارتباطاتها المختلفة بأطر عديدة منها ما هو محلى ، ومنها ما هو وافد عليها ، غريب عنها ، كما أنه يجب أن يوضع فى الاعتبار أيضا أن النماذج المثالية للثقافة ، وكذلك أسلوب الشعب فى ممارسة حياته يمكن أيضا أن تستخدم فى تفسير مآثراته .

وفى مجتمع كالمجتمع الشعبى المصرى يمكن أن نلاحظ وجود ارتباط وثيق بين أغانينا الشعبية وبين السلوك الفعلى للأفراد ، والقيم التى يتمسكون بها ، ويحافظون عليها . ولعله من الصعوبة بمكان كبير أن نجد أغنية شعبية حقيقية منفصلة تماما أو مقطوعة الصلة بثقافة هذا المجتمع عامة . ذلك أن هذه الأغاني الشعبية تلعب دورا هاما فى تدعيم ثقافة المجتمع ، وتبرير أنماط السلوك التى يحتفى بها أو التى يستنكرها ، وتدعو إلى احترام تقاليد ومعتقداته أو بنائه الاجتماعى بصفة عامة .

إن الأغاني الشعبية تقوم بوظائف ضرورية لا غنى عنها للمجتمع ، فهى تعبر عن وجدان الجماعة الشعبية ، وتعالى من شأن مثلها العليا ، وتدعو إلى احترامها ، وتصور القيم الخلقية التى تريد الجماعة أن تؤكد فى نفوس أفرادها ، وتدفع إلى الالتزام بها ، كما تكفل للمعتقدات الدينية أن تظل مزدهرة قوية فى عقول الأفراد ووجدانهم ، وتتضمن إرشادات مباشرة وغير مباشرة موجهة إليهم ترتبط بالجوانب المختلفة فى حياتهم .

وهكذا تصبح الأغاني الشعبية عنصرا حيويا لا غنى عنه للجماعات الشعبية ، فهى ليست مجرد كلام منظوم ، أو أنغام ممتعة ، وإنما هى فى حقيقة الأمر قوة فاعلة ، تكونت نتيجة خبرات عميقة متراكمة ، بذل فيها من الجهد الكثير ، كما أنها ليست صورا جميلة أو عادية ، أو انعكاسات وجدانية أو عقلية للحياة فحسب وإنما هى أيضا محصلة عملية للأفكار والقيم والمعتقدات والآمال والعلاقات ، بالإضافة إلى ما تحققه

من متعة ، وما تقوم به من تخفيف للأعباء الملقاة على كاهل الإنسان ، وما تستثيره من مشاعر جمالية .

إن إحدى وظائف الأغاني الشعبية المحافظة على المأثور والموروث ، وتدعيمه ، فهي عندما تحتفظ به ، وتؤديه ، وتنقله من جيل إلى جيل ، إنما تمنحه القيمة والحياة . قد يحدث أن يتضجر الإنسان من حياته ، أو أن يرتاب في أن الأمور تسير وفقا لما يجب أن تكون عليه ، أو أن يشك في علاقة من العلاقات التي جبل على احترامها ، وهنا سنجد أغنية أو موالا يقوم باستحداث التوازن الذي فقد ، أو على وشك أن يفقد ، وتعيد تثبيت القيمة الأساسية وتستنكر الشذوذ أو الخروج على النموذج أو المثال . فالمجتمعات الشعبية مثلا تعلى من شأن الرجال « والرجولة » هنا قيمة وسلوك ، وليست جنسا ، ولا يعنى مصطلح « الرجل » قيمة طبقية أو اجتماعية ، فهو ليس مرتبطا بالثراء المادى ، أو بالجاه ، ولكنه مرتبط بمجموعة من أنماط السلوك المعتبرة في المجتمع كالشهامه والمروءة والشجاعة والكرم والتجدة وما إلى ذلك . ومن الطبيعى أن يكون لمن يمثل هذا النموذج السلوكى القيمة والاعتبار في مجتمعه ، ولكن قد يحدث نتيجة ظروف طارئة أن تتغير الموازين التي تحكم القيم وأنماط السلوك ، وتختل العلاقات الأساسية ، ومن ثم يتوقع المجتمع أن يؤثر هذا على نسق القيم الذى يحترمه ، وقد يؤدى به ذلك إلى الانهيار مما يستتبعه انهيار المجتمع ذاته ، وهنا يقوم بوسائل عديدة محاولا رأب هذا الصدع وتعويض الإنسان عما قد يلاقيه من إحباط ، من خلال الأغاني وغيرها من أنماط التعبير الشعبية ، ليؤكد على القيم المثلى . ففي هذه الأغنية على سبيل المثال تأكيد لقيمة « الرجولة » بكل ما تحويه من معان فى أسلوب بسيط للغاية :

- المغنية : وَاللَّهِ خَطَبْتُ يَا بُوعَيْنُ نَعْسَانِي

وَاللَّهِ خَطَبْتُ مِنْ يُّوتِ رِجَالِي

- المرددات : وَاللَّهِ خَطَبْتُ يَا بُوعَيْنُ نَعْسَانِي

وَاللَّهِ خَطَبْتُ مِنْ يُّوتِ رِجَالِي

- المغنية : الرَّاجِلُ خَطَبَ وَالْعَوِيلُ إِذَا رَى

جُومَ يَا عَوِيلَ مِنْ مَجْلِسِ الرَّجَالِ
دَأْتِ يَا عَوِيلَ كَلِمَتَكَ بَطَّالَهُ^(١)

- المرددات : يكررن اللازمة .

وهو عندما يقول في « الواو » : ^(٢)

شُوفِ الزَّمانِ إِلَيَّ بَطَّلِتْ عَدَالِيَه
وَهْمُومِي مَاشَايَلَهَا شِي مَرَاكِبِ
جَهِ السَّبْعِ يَطْلُبْ عَدَالِيَه
لَجِي الكَلْبِ عَ التَّحْتِ رَاكِبِ^(٣)

إنما يستنكر أن يتنكر الزمان للأبسود - للرجال - وأن يتسم للكلاب - الأندال - وهو بذلك يقدم حافظاً معنوياً للإنسان على التشبث بالقيمة الأصل باعتبار أن هذا الشذوذ هو نتيجة خلل في المعايير وليس أمراً طبعياً ، وبالطبع فإن الطبعي وما يتفق مع القاعدة هو الذي سيسود في النهاية مهما كانت ظواهر الأمور تدل على غير ذلك ، وما على الإنسان إلا أن يتمسك بالمثال وألا ييأس ، كما أن عليه أن يواجه هذا الخلل وأن يرفضه - فيقال مثلاً :

مَاحَدَ خَالِي مِنْ الهمِّ
حَتَّى جُلُوعِ المَرَاكِبِ

(١) (في نص آخر استبدلت كلمة « الرجل » في السطر الأول « بالشاطر » ، ادارى : اختنى أو توارى ، جوم : قم .

(٢) « الواو » أحد فنون الشعر الشعبي الشهيرة في صعيد مصر الأعلى وهو عادة ينظم في أربع شطرات ، تتفق قافيتا الشطرتين الأولى والثالثة معا ، والثانية والرابعة معا ، ويتضمن عادة حكمة أخلاقية أو عظة وأشهر أمثله ما قاله ابن عروس .

(٣) بطلت عدالية : أى اختلت موازينه ، ماشايلهاش : لا تقدر على حملها ، لجى : وجد ، يطلب عداليه : يمكن أن يكون معناها « كى يتبوا مكانه الذى يستحقه » وقد يكون المعنى « يطلب أعداء له » أى يواجه من يستحقون مواجهته ، فإذا به يواجه الكلب لأنه أصبح يحتل مكان الأسد .

إَوْعَى تَجُولُ لِلنَّدْلِ يَا عَمَّ
وَإِذَا كَانَ عَلَى السَّرَجِ رَاكِبٌ

وفي رواية أخرى :

مَاحِدٌ خَالِي مِنَ الْهَمِّ
حَتَّى جُلُوعِ السَّفِينَةِ
إَوْعَى تَجُولُ لِلنَّدْلِ يَا عَمَّ
وَإِذَا كَانَ رَاكِبٌ هَجِينَةٍ

فالمواجهة هنا أن يرفض « النذل » وأن يرفض الانحناء له والتعامل معه ، أى ينبذه باختصار شديد ذلك أنه إذا نبذ أصبح وحيدا ، ولم يعد قادرا على الحياة بين الجماعة ، ومن ثم ينتهى تأثيره ودوره وما يمثله من خروج على القاعدة .
وكما تعزو الأغاني وجود مثل هذه الأنماط إلى قوى مجهولة أو تغير فى أحوال الزمان الذى لا يثبت على حال ، فإنها تعزو أيضا أسباب الفشل والإحباط إلى الإنسان نفسه وتدعوه إلى تجاوزها والخلاص منها .

عَتَبْتُ عَ الْوَقْتِ قَالَ لِي الْوَقْتُ إِيَّاهُ مَا لَكَ
عَمَّالٌ بَتَبْكِي مِنَ الْإِيَّامِ إِيَّاهُ مَا لَكَ
إِلَّا جِرَالُكَ يَكُونُ فِي الْأَصْلِ إِهْمَالُكَ
عَتَبْتُ عَ الْوَقْتِ قَالَ لِي الْوَقْتُ وَأَنَا مَالِي
أَنَا كُلُّ مَا اعْطَيْكَ تَفْضِي الْجَيْبُ وَأَنَا مَالِي
إِيْدَكَ مَحْرُومَةٌ نَعَبْتُ الْقَلْبُ وَأَنَا مَالِي
اعْمَلْ لِنَفْسِكَ قَانُونٌ وَبَطْلٌ إِهْمَالُكَ^(١)

(١) عتبت : عاتبت ، ايه مالك : ماذا جرى لك ، عمال : تظل ، اللى جراللك : ما حدث لك ،
تفضي : تفرغ ، وانا مالى (الثانية) : وانا قد ملأت لك جيوبك ، وانا مالى (الثالثة والأولى) : ليس لى به
شأن .

وتقوم الأغاني في المجتمعات الشعبية أيضا بدور كبير في تعليم أفراد المجتمع وتهذيبهم فهناك الأغاني التي تقال للأطفال لتعليمهم المشي ، وهددهتهم ، وبعث السرور إلى قلوبهم وترقيصهم . وهذه الأغاني عادة تغنيها الأمهات أو الأخوات الكبار ، أو الجدات للأطفال الصغار ، ولا يحتل المضمون هنا أهمية كبرى ، ذلك أن الوظيفة محددة منذ البداية ، كما أن طبيعة المتلقين – أي الأطفال – لا تجعل للمضمون الأهمية التي يمكن أن نتوقعها في أنواع أخرى من الأغاني .

وفيما يلي أمثلة لهذه الأغاني الخاصة بتعليم الأطفال العد ، والمشي وما إلى ذلك ، مما يتناسب مع هذه المرحلة السنية :

واحد اثنين سرجي سرجي
إِنْتَ حَكِيمٌ وَالْأُ تَمْرَجِي
أَنَا حَكِيمٌ الصُّعَا دِي
إِلْعَيَانُ أَدَّى لَهُ حُقْنَةُ
وَالْمَسْكِينُ أَدَّى لَهُ لُقْمَةٌ (١)
وَأَنَا جِيتَ أَزُورَكَ يَا نَبِي
يَا لِلِّي بِلَادَكَ بَعِيدَةً
فِيهَا أَحْمَدُ وَحَمِيدَةُ
حَمِيدَةُ وَلِدَتْ وَلَدًا
سَمَّاهُ عَبْدَ الصَّمَدِ
مَشَّاهُ عَ الْمَشَّاهِ
نَقَرَتْ عَيْنُهُ الْجِدَّاهِ

(في رواية أخرى : خطفت راسه الحدايه)

جِدُّ .. جِدُّ .. يَا بُوز الْقُرْدِ

(١) الصحا : الصحة ، العيان أدى له : أعطى المريض .

إِنْتَ وَلَدٌ وَالْأَبْنُ
أَنَا وَلَدٌ زَيْ الْقَرْدِ^(١)

وفي أغنية أخرى تقول المغنية :

أَوْضِيَّةٌ مَامَا مَقْرُوشَةٌ
فِيهَا عَرَّائِسُ مَرَّضُوصَةٍ
فِيهَا حَصَانٌ طَوْخٌ طَوْخٌ
مَايَخْلِيشُ حَدُّ يَرْوَحُ
غَيْرَ أَخَوِيَا وَمَرَّاتُهُ
وَالنَّاسُ تَحْلِفُ بِحَيَاتِهِ
وَحَيَاتُهُ تَمُرُّ حِنَّةً
أَخْذُ حِنَّةً وَاتَّحَنَى
وَارَمَى الْبَاجِي فِي الْجَنَّةِ
وَادِي الْجَنَّةِ وَادِي النَّارِ
وَادِي عَذَابِكُمْ يَا كُفَّارَ^(٢)

ويستخدم الأطفال هذه الأغاني أيضا في ألعابهم عندما يكبرون لتنظيم حركتهم ولاختيار من يقع عليه الدور في اللعب ، أو في البحث عن رفاق في لعبة « الاستغاية » مثلا .

وفي مرحلة أخرى من حياة الفرد ، يقدم المجتمع أغاني مختلفة تحمل مضامين يحتاج المجتمع أن يؤكد لها ، ومبادئ يريد أن يلقنها لأفراده وذلك في إطار ما قررناه من الهدف التعليمي والتربوي الذي تقوم عليه هذه الأغاني ، فهي قد تحمل إرشادات عامة ، وعظات توجه إلى اتجاهات معينة كالجد ، والإحسان ، واحترام الأسرة ، والآباء ، وكبار السن وتنتقد الكسل والبخل ، وإنكار المعروف .

(١) سماته : أسمته ، مشاته : جعلته يمشی .

(٢) مايخلش حد يروح : لا يترك أحدا يذهب إلى بيته - أوضه : حجرة ، الباجي : الباقي .

وفي الحقيقة فإن هذا الاتجاه إلى التعليم إنما هو في جوهره اتجاه اجتماعي أصلا ،
فهذه الأغاني لا تعلم الناس كيف يصنعون شيئا أو يتكرونها ما ليس في استطاعتهم ،
ولكنها تعلمهم كيف يتصرفون في حياتهم ، وكيف يعيشون في إطار العلاقات التي
يحددها المجتمع . ففي الأغنية التالية التي تقال في مناسبات الاحتفال بالخطبة والزواج ،
يركز الاهتمام على الأم ، فهي أساس البيت ، وهي التي تستحق التهنة ومن ثم لا بد من
أن تحتل مكانها اللائق بها في مثل هذه المناسبات ، سواء من جانب العروس أو العريس
أو المحتفلين بالعرس عامة ، وهو ما يمكن أن يشكل سلوكا عاما ينسحب على مكانة الأم
في كل الأحوال وهو ما نجده يصدق أيضا على الأمثال والحكايات .

المغنية	: أم عَرِيْسَتَا فَيَنْ خَلِّيْنِي أَهْنِيهَا
المرددات	: أم عَرِيْسَتَا فَيَنْ خَلِّيْنِي أَهْنِيهَا
المغنية	: هِيَّهْ عَمُودِ الْبَيْتِ يَا رَبِّ خَلِّيْهَا
المرددات	: أم عَرِيْسَتَا فَيَنْ خَلِّيْنِي أَهْنِيهَا
المغنية	: جَبْنَا الْكَشَامِيرَ الزَّيْنُ جَائِيْنُ نَوْرِيْهَا
المرددات	: يكررن اللازمة
المغنية	: هِيَّهْ عَمُودِ الْبَيْتِ يَا رَبِّ خَلِّيْهَا
المرددات	: يكررن اللازمة
المغنية	: أم عَرِيْسَتَا فَيَنْ جَائِيْنُ نَفْرَحُهَا
المرددات	: يكررن اللازمة
* المغنية	: جَبْنَا الْبِدَلِ الزَّيْنُ جَائِيْنُ نَفْرَحُهَا
المرددات	: يكررن اللازمة
* المغنية	: هِيَّهْ عَمُودِ الْبَيْتِ يَا رَبِّ فَرَحُهَا
المرددات	: أم عَرِيْسَتَا فَيَنْ خَلِّيْنِي أَهْنِيهَا ^(١)

(١) خَلِّيْنِي : دعني ، أهنيها : أهنيها ، هيه : هي ، يارب خليها : دعاء بطول العمر ، جبنا :
أحضرننا ، الكشامير : الكشمير (نوع من القماش الصوفي الفاخر) جايين : جئنا ، نورها : نوريها لها ، =

ويحفل الموال التالى بإرشادات عامة . تعبر عن الخبرات الاجتماعية التى يريد المجتمع أن يكتسبها أفرادها لكي يستطيعوا أن يحيا حياة سعيدة وفقا لما استقر المجتمع على احترامه وتقديره من سلوك . وعلاقات :

لِيَهْ يَا عَيُونِي دَمْعُكَ مِنْ زَمَانٍ خَالِي
مَا فِي إِنْسَانٍ بَعْلُهُ مِنَ الزَّمَانِ خَالِي
إَوْعَى يَغْرُكَ جَوْلَةٌ عَمَّى وَلَا خَالِي
رَاعَى لِفِعْلِكَ لَكِنْ خَلَّى النَّظْرَ فِي الْبَيْتِ
وَاحْفَظْ كَرَامَتَكَ . وَأَدِّبْ الْوَلَدَ فِي الْبَيْتِ
لَوْ تَعَرَّفَ إِلَيْهِ إِلَى حَيِّعْمَلُوهُ فِي الْبَيْتِ
هَذَا يُجَعِّعُ الْبَيْتَ مَا دَامَ الْأَسَاسُ خَالِي (١)

فالإنسان يحترم لعمله . لا لجاه أب أو عم أو خال . وأساس التربية والخلق القويم هو البيت بكل ما يمثله من علاقات . ومن ثم لابد من أن يكون محل الرعاية والعناية والملاحظة وحتى لا يحدث خلل يؤدي إلى انهيار الأسرة ، والمجتمع من بعدها .
وفي الموال التالى مجموعة من الإرشادات التى ترتبط باختيار الإنسان لشريكة حياته وما يجب عليه أن يهتم به فى أثناء اختياره . وأسباب ذلك .

يَا خَاطِبُ الْبَيْتِ أَخْطُبْ الْبَيْتَ لِأَجْرَانِهَا
خُذْ بَيْتَ الْأُصُولِ وَالْمَجْدِ لِأَجْرَانِهَا
تَعِيشُ عَلَى الْمَلْجِ وَلَا تَحْكِيشُ لِأَجْرَانِهَا
إِنْ كَانَ عَلَى الْمَهْرِ إِذْفَعْ لَهُمْ مَهْرَيْنِ
تَبْقَى حَافِظَةٌ كَرَامَتِكَ وَلَوْ كَانَ الْهَدُومُ مَهْرَيْنِ

= البذل : الملابس ويقصد بها دائما عند ورودها فى أغاني الأفراح . فساتين العروس .

(١) ليه : لماذا ، بعله : أصابته علة أو مرض ، اوعى : احذر ، جولة : قول ، راعى : اهتم ، خلى

النظر : اهتم ، حييعلوه : سيعملونه ، هايجمع : سيقع .

أَمَّا الرَّدِيَّةُ فُوتَهَا وَاجْعَلْ بَيْنَكَ وَبَيْنَهَا بَحْرَيْنِ
تَحْرِبُ الْبَيْتَ بِالرَّاحَةِ وَتُجِيبُ الْعَارَ لِأَجْرَانِهَا^(١)

فالفتاة التى نشأت فى بيئة صالحة ، وبيت طيب ، تستحق كل ما يبذل من
أجلها ، من مال أو جهد ، أما تلك التى شبت على السوء فلا تصلح زوجة أو رفيق
حياة .

إن الأغاني الشعبية ، شأنها شأن أشكال الفولكلور الأخرى تقوم بوظيفة هامة فى
توجيه سلوك الفرد ، وأفكاره ومعتقداته ، فهى تتضمن خلاصة المعرفة التى ينبغى أن
يتصرف على أساسها فى كثير من جوانب حياته ، فالأغاني تصنع الناس ، كما يصنع
الناس الأغاني ، والمستمعون الذين يجلسون لسماع الأغاني وللمشاركة فى أدائها ،
والتعديل أو التغيير فيها إنما يتسرب إلى وجدانهم وعقولهم دون أن يدروا معارف ،
 وخبرات ، لا تقل شأنًا عما يتلقاه الإنسان فى معاهد التعليم المختلفة .

وقد تحتوى الأغاني الشعبية الدينية على وصف مقصّل لإحدى الشعائر الدينية
أو المبادئ أو المعتقدات التى ترتبط بالدين ، والتى أصبحت أمراً مستقراً فى نفوس
الناس كجزء لا يتجزأ من إيمانهم بالدين ذاته . فالأغاني التى تقال فى مناسبة الاحتفال
بالاستعداد لأداء فريضة الحج - على سبيل المثال - تسير خطوة خطوة مع الإجراءات
المختلفة المرتبطة بالسفر ذاته ، وأداء الفريضة ، وزيارة الرسول ﷺ والعودة ، وما
يحيط بذلك كله من مشاعر ، وما يرتبط به من معتقدات دينية وغيرها فعند تقديم
الطلبات للحج تغنى مثل هذه المقطوعات :

بَلَّاشْ مَا تَرْوَحُوشِ .. مَا جَالِتِ الْعَدْوَةُ ..

بلاش ماتروحوشى .. اخرسى يا عدوة ..

مَا دَفَعْنَا الْقُلُوسَ .

(١) خد : خذ ، لأجرانها : لأقرانها أى لمن يشبهها أصلاً ومجداً ، ولا تحكىش لأجرانها : أى لا تحكى
لصديقاتها ، لو كان الهدوم مهريّن : أى لو كانت الملابس قد بليت وتقطعت ، الرديّة : الرديئة ، قوتها :
اتركها ، نجيب : نأق ب . لأجرانها : لزوجها .

بَلَّاشُ السَّنَةِ دِي .. مَا جَالَتْ الْعُدُوة ..
بَلَّاشُ السَّنَةِ دِي .. إِخْرَسِي يَا عِدْوَةَ ..
بَلَّغْنَا الْمُرَادِي . (١)

وعند الاستعداد للسفر :

تَعَالُوا وَدَّعُونِي .. يَا لِدَاعٍ يَا لِدَاعٍ .. تَعَالُوا وَدَّعُونِي
تَعَالُوا وَدَّعُونِي .. دَا دَمُوعُ الْفَرَّاجِ .. مَحَاوِرُ كُوُونِي (٢)
وعلى محطة القطار :

وَهْدِي شَوِيَّةَ .. يَا وَابُورَ السَّفَرِ .. وَهْدِي شَوِيَّةَ
وَهْدِي شَوِيَّةَ .. لَمَّا أَبُورِ الْعَزِيزِ .. يَوْصِي عَلَيْهِ
وَهْدِي دُوِيرَةَ .. يَا وَابُورَ السَّفَرِ .. وَهْدِي دُوِيرَةَ
وَهْدِي دُوِيرَةَ .. لَمَّا أَبُورِ الْعَزِيزِ .. يَوْصِي عَلَيْنَا (٣)
وعلى السفينة :

نَازِلَةٌ مِنَ الْبَاخِرَةِ .. تَقْلُبُ فِي إِيْدِيهَا ..
تَقْلُبُ فِي إِيْدِيهَا .. يَا حَمَارُ خَدَّهَا .. يَا سَائِلَةَ عَيْنِيهَا
وعن الوقوف بعرفات :

بَنِيَّةُ بَتُوبٍ أَيْضُ .. فُوجُ جَبَلِ عَرَفَاتٍ .. بَنِيَّةُ بَتُوبٍ أَيْضُ
بَنِيَّةُ بَتُوبٍ أَيْضُ .. شَائِلَةٌ جَلَّتْهَا .. سَيْلٌ يَا لَلِي تَشْرَبُ (٤)
وَنَادَى الْمَنَادِي .. فَوْقَ جَبَلِ عَرَفَاتٍ .. وَنَادَى الْمَنَادِي ..
رَوْحُوا يَا حُجَّاجُ .. بَلَّغْتُمُ مُرَادِي ..

(١) بلاش ماتروحوش : لا تذهبوا ، ما جالت العدو . هكذا قالت العدو التي لا تريد لنا السفر .
المرادى : المراد والمطلوب .

(٢) الفراج : الفراق ، محاور كووني : كأنها قضبان حديد ساخنة جدا تكويني .

(٣) هدى شويه : خفف السرعة قليلا ، وابور السفر : القطار . هدى دويرة : اهدأ برهة .

(٤) بنيه : فتاة صغيرة ، شايه جلتها .. تحمل القلة وتسقى العطاشي .

وعن الحرم وبئر زمزم ، ومقام إبراهيم عليه السلام :

فِي حِجْرِ إِسْمَاعِيلَ .. فِي حِجْرِ إِسْمَاعِيلِ وَدَعِينَا ..
فِي حِجْرِ إِسْمَاعِيلِ وَدَعِينَا .. فِي مَقَامِ إِبْرَاهِيمَ صَلَّيْنَا
بِئْرِ زَمْزَمَ يَا خُويَا .. سَلَبَهَا حَرِيرَى .. سَلَبَهَا حَرِيرَى
كُلُّ شَرِبَةٍ مِنْهَا .. دَوَا لِلْعَلِيلِ

سَلَبَهَا سَلَاسِلَ .. بِئْرِ زَمْزَمَ .. سَلَبَهَا سَلَاسِلَ ..
سَلَبَهَا سَلَاسِلَ .. كُلُّ شَرِبَةٍ مِنْهَا .. دَوَا لِلْمَسَافِرِ^(١)

وعن زيارة مسجد الرسول :

وَرَصُّوا الْكَرَاسِي .. عِنْدَ جَبْرِ النَّبِيِّ .. وَرَصُّوا الْكَرَاسِي
وَرَصُّوا الْكَرَاسِي .. فَجَّ نُورُ النَّبِيِّ .. وَتَابَ كُلُّ عَاصِي
وِعَالِيَةٍ فِي سَمَاهَا .. جُبَّتْ بَا نَبِي .. وِعَالِيَةٍ فِي سَمَاهَا
وِعَالِيَةٍ فِي سَمَاهَا .. دَوْلَ بَنُوهَا الْمُلُوكَ .. وَرَبَّى نَشَاهَا^(٢)

وعند العودة :

فِي جَارِ الْعَامُودِي وَاجْفَهَ مُحْرَمَةً .. فِي جَارِ الْعَامُودِي
فِي جَارِ الْعَامُودِي .. مَا جَالُهَا الْمُطُوفُ .. يَا حَاجَهُ يُعُودِي
فِي جَارِ السُّتَارِ .. وَاجْفَهَ مُحْرَمَةً .. فِي جَارِ السُّتَارِ
فِي جَارِ السُّتَارِ .. مَا جَالُهَا الْمُطُوفُ بِعُودَةِ الزِّيَارَةِ

وهناك أغاني أخرى تؤدي في مناسبات الاحتفال بميلاد الأولياء مرتبطة بما يعتقد
الناس من كراماتهم ، ففي الأقصر على سبيل المثال يقام كل عام احتفال كبير بمولد
أبي الحجاج الأقصري ، ويشيع في مثل هذه المناسبات أغاني خاصة كهذه الأغنية :

يَا أَبُو الْحَجَّاجِ يَا حِلْوِ السَّمِيَّةِ
وَبُنُوكَ الْيَوْمَ جِدْعَانِ خَيْرِيَّةِ

(١) سلبها حريري : السلب (يفتح السين وتشديدها وفتح اللام) هو الجبل الطويل الذي تربط به أحمال

الجمال والمعنى (دول بنوها : الدين بنوها ، نشأها : أنشأها وأقامها . جبر : قبر .

السَّيِّدُ إِلَّيْ مِنَ الشُّبَّاكِ مَدُّ إِيدُهُ
وَجَابِ الْمُسْتَسْلَمِ مِنْ بِلَادِ الْكُفْرِ بِحَدِيدِهِ
السَّيِّدُ إِلَّيْ مِنَ الشُّبَّاكِ شَرِبْ شَرَبَهُ
وَجَابِ الْمُسْتَسْلَمِ مِنْ بِلَادِ الْكُفْرِ وَالْغُرَّةِ
صَلُّوا عَلَى سَيِّدِي أَحْمَدَ الْبَدَوِي
سَيِّئِي نَفْسِهِ سَاكِنَهُ بِحَرِي ..
السَّيِّدُ إِلَّيْ جَوْهَ خَلَاوَاتِهِ
عَمَّالٌ يَجْرِي فِي بَدَايَاتِهِ
يَا مَا فِي الْجَبَلِ سَوَاحٍ
جَاعِدِينَ فِي خَلَاوِيهِمْ
وَالْحَنْضَلِ حَلِي لِيهِمْ
يَا كَلُوا الْمَرْ وَالْحَلَّاجِ
يَا مَكْدُبُ تَعَالَى شُوفْ
بَعْدَ الْفَجْرِ بِشَوِيَّةٍ
تَلْجَاهُمْ صُفُوفُ صُفُوفِ
وَرَاخِيْنَ عَلَى الْهَدْبِ طِيَّةٍ
وَالسَّيِّدُ إِلَّيْ مِ الشُّبَّاكِ مَدُّ إِيدُهُ
وَأَوَّلُ اللَّيْلِ يَقْرَأُ الْعِلْمَ وَيُعِيدُهُ
وَأَخِيرُ اللَّيْلِ يَسْلُمُ عَ النَّبِيِّ بِأَيْدِهِ^(١)

(١) السمية : الاسم واللقب ، بنوك .. خيريه : بنالك أناس أخيار : بحديده : بالسيف ، خلاواته :
خلواته عمال ييجرا : مستمر في القراءة .

(النص مسجل من الأقصر في مناسبة الاحتفال بمولد أبي الحجاج) .

سواح : متصوفون ، جاعدين في خلاويهم : قاعدون في خلواتهم ، والحنضل : المر أصبح حلوا في
أفواههم ، المر والحلاج : نباتات مرة الطعم ، يامكذب : أيها المكذب ، راخين : قد أغلقوا عيونهم وغابوا
عن الوجود نتيجة الفناء في الدادة ، يقرأ : يقرأ .

وهذه أغنية أخرى ينشدونها الزائرون وهم مقبلون على ضريح أبي الحجاج ،
يذكرونه فيها ويتوسلون به ، ولا ينسون أيضا الأولياء الآخرين الذين يجاورون
أبا الحجاج كالشيخ « جبريل » و« المقشقش » و« الصابوني » وغيرهم . ويستغل الناس
هذه المناسبة لتقديم النذور ، ونحر الذبائح على أعتاب الضريح ، وقص « شعر البطن »
للأطفال الصغار .

دَسْتُورُ يَامَدْرَكِينَ الْوَادِي
وَأَبُو الْحَجَّاجِ دَا جَدَّنَا وَجَدِيدُنَا
وَالْمَقْشَقْشِ دَا مُنْجِدِ الْمُتَضَايِجِ
وَالشَّيْخِ جَبْرِينَ دَا جَدَّنَا وَجَدِيدُنَا
وَالصَّابُونِي دَا مُنْجِدِ الْمُتَضَايِجِ
وَأَبُو الْعَبَّاسِ دَا جَدَّنَا وَجَدِيدُنَا
وَالشَّيْخِ طَايِعِ دَا مُنْجِدِ الْمُتَضَايِجِ
حَرَسُوا الْبَلَدَ الْأَرْبَعَةَ الْأَقْطَابِي
سَاكِنِ الْمَخْجَرِ جَدَّنَا الْبُعْدَادِي
سَاكِنِ الْأَجْصَرِ يُوسُفُ أَبُو الْحَجَّاجِي
سَاكِنِ جَوْصِ الشَّيْخِ أَحْمَدِ الطَّوَابِي
سَاكِنِ جَنَّا عَبْدِ الرَّحِيمِ يَاقِنَاوِي^(١)

ويتغنى الزائرون في الأغنية التالية بجود أبي الحجاج ، كما يتغنون بنذورهم
ويلتمسون البركة لأنفسهم وأولادهم .

(١) يامدركين : يا حراس ، جبرين : جبريل ، جدنا وجديدنا : جدنا حقيقة ، المتضايح :
المتضايق . المخجر : الجبل ، الأجصر : مدينة الأقصر ، جوص : مدينة قوص ، جنّا : مدينة قنا وكلها
بالصعيد .

جُبَّةُ أَبُو الْحَجَّاجِ عَلَيْهَا طَبْنَجَةٌ
 وَمَلَايْتُهُ وَسِيعَةٌ لِحِيلٌ بَلَدْنَا
 جُبَّةُ أَبُو الْحَجَّاجِ عَلَيْهَا حُجٌّ فَايَحُ
 وَمَلَايْتُهُ وَسِيعَةٌ لِحِيلِ الدَّبَايَحِ
 وَإِنْ وَقَّحَ اللَّهُ فُوجٌ أَعْتَابَكَ نَدْبَحُو
 وَنَخْشُ الضَّرِيحَ نَزِينَ الْعَنْدُورَى
 وَكَارَةٌ بَلَحُ جُوءَ الضَّرِيحِ مَرْمِيَّةٌ
 وَإِنْ وَقَّحَ اللَّهُ فُوجٌ أَعْتَابَكَ نَدْبَحُو
 وَنَخْشُ الضَّرِيحَ وَنَزِينَ الْجَطِيَّةِ
 سَيِّدَى عَبْدَ الرَّحِيمِ أَوْعَى تَجُولُ نَسِيُونَى
 وَإِنْ وَقَّحَ اللَّهُ فُوجٌ أَعْتَابَكَ نَدْبَحُو
 وَاتَرَدَّ فَرَحَانٌ وَفَيْتَ نَدُورَى^(١)

إن الأغاني الشعبية - وفقا لما سبق أن أشرنا إليه - تقوم إذا بدور هام في المحافظة على مكانة كثير من أنماط السلوك ، والمعتقدات ، والعلاقات التي يتفق عليها المجتمع ، وتعمل على أن تظل مقبولة من الأفراد ، ولعل هذا الدور أو الوظيفة جزء من الوظيفة التعليمية التي تقوم بها الأغاني وغيرها من الأشكال الفولكلورية الأخرى ولكنها مع ذلك تستحق أن نقف عندها قليلا ، فهي إلى جانب ما تقوم به من تدعيم لأنماط السلوك ، والأفكار والمعتقدات المرضي عنها ، تقوم أيضا بتبرير وجودها واستمرارها كما أن لبعض مضامينها أهمية كبرى باعتبارها وسائل غير مباشرة لتحقيق قدر من الضغط

(١) طبنجة : مسدس ، ملايته : ملايته ، وسيعه : واسعة ، لحيل : لكل ، حج فايح : وعاء به روائح طيبة ركية ، وفج (تشديد الفاء) : وفق ، الدبايح : الدبائح ، ندبحو : ندبح ، ونخش : نلخل ، نزين العندورى : نقص شعر الطفل الجميل العزيز المدلل ، كارة : جوال من الخيش ، جوة : في داخل ، مرمية : ملقاة ، الجطية : القصة وهو الجزء الذي يهدل من الشعر على الجبهة ، أوعى تجول : لا تظن أننا ننسأك ، أترد : أعود ، ندورى : ما نذرته - النذور التي نذرته .

الاجتماعى على الأفراد لتأكيد سلوك معين يتفق مع الأعراف التى استقرت لدى المجتمع أو تغيير سلوك ما قد يكون منافيا للتقاليد التى يحترمها .

فقد يضعف الإنسان أمام رغبة معينة ، وقد يودى به ذلك إلى الخروج على التقاليد أو قد يرى أن القيم التى نشأ على احترامها والإعلاء من شأنها لم تعد قادرة على الوفاء بحاجاته المادية والمعنوية ، ومن ثم يبدأ فى عدم الاكتراث بها ، ومخالفتها ، لأنها لم تعد مقدسة أو محترمة من جانب البعض ، وهنا سنجد أن الأغاني والمواويل تقوم بشكل تلقائى بالتذكير بالقيمة العليا ، والسخرية من أشكال الخروج عليها ، والتهوين من شأنها ، وتحقيرها مما يعيد - إلى حد كبير - للقيمة احترامها . أو يساعد على الأقل على ألا يحرف التيار آخري حتى لا يختل البناء ، وينهدم المجتمع .

إن الفرد قد ينظر إلى أشياء كثيرة فى استخفاف أو عدم اكتراث ، ولكنه سرعان ما يغير من نظره هذه عندما يرى تلك الأشياء التى استخف بها ، متضمنة فى أغنية أو موال وأنها محل تقدير المجتمع واهتمامه .

وتحفل أغانينا الشعبية بكثير من الإشارات المتضمنة داخل نسيج الأغنية ، يستخدمها المجتمع للتعبير عن استحسانه لهذا السلوك أو استهجانته لذلك ، أو الترويج لسلوك مرغوب فيه أو التحذير من سلوك معين قد يودى إلى نشوء عداوة أو إذكاء نيران خصومة أو الانحراف عن النماذج السلوكية المعتمدة مما قد يودى إلى السقوط ، والأمثلة التالية تعطى صورة واضحة لذلك كله .

المغنية : الله يا ليل الله

المرددات : الله يا ليل الله

المغنية : يَا بَتِّ مَا تَضْحَكِيشِ وَالضُّحْكُ يَرْمِيكِي

المرددات : الله يا ليل الله ..

المغنية : وَتَشْمَتِي ابْنِ الْعَدُوِّ وَابْنِ الْحَرَامِ فِيكِي

المرددات : الله يا ليل الله . (١)

(١) ماتضحكىش : لا تضحكى ، تشمتى : تجعلين الآخرين يفرحون لما يصيبك من ضرر .

- المغنية : بَحْرِي .. بَحْرِي .. وَالْهَوَى رَمَانَا بَحْرِي
- المرددات : بحرى .. بحرى .. والهوى رمانا بحرى
- المغنية : اَوْعَى تَأْخُذِ النَّشْفَانَه .. وَلَا اُمُّ كُحْلَه وَلِبَانَه ..
تَأْكُلُ وَتَعْمَلُ عَيَّانَه .. وَالْهَوَى رَمَانَا بَحْرِي ..
- المرددات : بحرى .. بحرى .. والهوى رمانا بحرى ..
- المغنية : يَا اُمُّ الشَّجَّةِ الطَّيِّعِي .. اِشْتَرِي وَاَوْعَى تَبِيعِي
وَحَرَّصِي عَلَى عَرَضِكَ لَتُضِيعِي .. والهوى رمانا بحرى
- المرددات : بحرى .. بحرى .. والهوى رمانا بحرى (١)

كما أن الأغاني الشعبية تحفل أيضا بما يعبر عن استحسان المجتمع ، ورضاه عن أولئك الذين يراعون التقاليد ، ويحترمون الأعراف السائدة ، ولا يخرجون عليها ، كما تمتدح أنماطا معينة من السلوك ، وتعلي من شأن أصحابها ، ففي الموال التالي يقال :

إِذَا كُنْتُ عَايِزُ تَعِيشُ فِي وَسْطِ الرُّجَالِ رَاجِلُ
إِسْمَعْ نَصَائِحَ تَمَامٍ وَاَعْمَلْ لَهَا رَاجِلُ ..
وَاحْفَظْ لِسَانَكَ إِذَا دَخَلْتَ بَيْتَ رَاجِلُ ..
إِذَا كُنْتَ طَالِبُ وَصَالٍ رَاعِي الْأُصُولِ يَا رَاجِلُ
وَإِذَا كُنْتَ غَاوِي النَّسَبِ حُطَّ إِيْدُكَ فِي إِيدِ رَاجِلُ
عَشَانُ وَقْتُ الشَّدَايِدِ تِلَاجِي وَرَاكَ .
بِدَالِ الرَّاجِلِ مَيْتِينَ رَاجِلُ .. (٢)

فإذا تأملنا الأجزاء التي اقتطعناها من الأغنيتين السابقتين ، فإننا سنرى ان هناك

(١) اوعى : احذر ، النشفانه : الهزيلة ، ام كحلة ولبانه : التي تكثر من تكحيل عينيها ومضغ اللبان ، ويعنى هذا أنها لا تفعل شيئا الا العناية بنفسها ، عيانه (بتشديد الياء) مريضة ، الشجة (بضم الشين وتشديد الجيم) المنديل الذى تربط به الفتيات شعرهن .

(٢) عايِز : تريد ، وصال : صلة ، أوزواج ، أوصداقة ، غاوى : تريد ، أوترغب ، حط : ضع ، عشان : لكى ، تلاجى : تجدد ، بدال : بدلا من ، ميتين : مائتان .

مجموعة من المحظورات يريد المجتمع الا تتحول إلى سلوك ، ولا يعنى بالطبع طلب « عدم الضحك » أن يحل محل ذلك « العبوس والتقطيب » ولكن المقصود ألا تبتذل الفتاة نفسها ، حتى تظل متمتعة باحترام الجميع ، وحتى لا يطمع فيها الذى فى قلبه مرض . كما أن التحذير من التبرج والخلاعة أيضا يتضمن رغبة عميقة من المجتمع فى تأكيد معنى احترام التقاليد ، والإعلاء من شأن الاعتدال ، والموازنة بين التزين وبين القيام بالواجبات المطلوبة ، حتى لا يطغى هذا على ذاك . ولذلك تؤكد الفتاة فى جزء من أغنية أخرى :

المغنية : يَا خُوَيَا مَا تُخَافُشِ عَلَيْهِ

دَانَا صَايْنَه عَرَضِي بِأَيْدِيَّه

يَوْمَ الْكِتَابِ تَفْرَحُ بِهِ^(١)

كما أن الموال يُؤكِّد قِيَمًا سلوكية أساسية ، ترتبط بمعنى الرجولة من أدب ، ومراعاة للأصول أو التقاليد ، وذلك عندما يشير إلى المكافأة التى لا تقدر بمال نتيجة لهذا السلوك « عَشَانْ وَقْتِ الشَّدَايْدِ تِلَاقِي وَرَاكَ بِدَالِ الرَّاجِلِ مِيتِينَ رَاجِلْ » . وعلى أية حال ، فإن الأغاني الشعبية ، بما تحمله من مضامين ، شأنها فى ذلك شأن أنواع الفولكلور الأخرى ، تؤدي إلى تعميق ضوابط السلوك فى نفس الفرد وتستمد قيمتها الحقيقية ، وقدرتها على أداء ذلك من عدة مصادر ، أولها أنها مأثورة ، وثانيها : أنها تتضمن تجارب الكبار وخبراتهم وثالثها : ما تحققه للأفراد من متعة . إن الأغاني الشعبية تحتل مكانة رفيعة فى نفوس الناس ، سواء لمضمونها ، أو لارتباطها بجوانب حياتهم المتعددة لأسلوبها الموجز وبنائها البسيط ومن ثم فإن لها أثرا كبيرا فى تحقيق الضبط الاجتماعى الذى يريجه المجتمع فهى تعبر عن المبادئ الأخلاقية للجماعة وبذلك تقدم معايير يمكن على أساسها تقدير قيمة السلوك - وتقويمه أيضا إذا دعت الحاجة إلى ذلك - طبقا للعادات المرعية ، والتقاليد السائدة فإذا اختلف

(١) ما تخافش : لا تخف ، دانا صاينه : اننى أصون عرضى وشرفى ، تفرح يه (بتشديد الياء) : تفرح

بى ، أو تسعد بى ..

الناس ، أو تعارضت أهدافهم وإذا شكى بعضهم من الظلم الواقع عليهم أو أبدوا تبرمهم وضيقهم من حياتهم فإن هناك دائما أغنية أو موالاً ، لمواجهة أسباب السخط ، ودواعي الألم ، وللتخفيف عن الأفراد وتيسير السبل أمامهم للتغلب على عوامل الإحباط ، وعدم الرضا ، وعدم القدرة على التكيف مع الواقع الذى يعيشونه بأطُرِهِ المختلفة .

وهكذا فالموال الذى يقول :

يَا عَيْنِي يَا لَيْلِي يَا عَيْنٍ ..
 أَنَا بَاجُولُ النَّاسِ مَعَادِنٌ ..
 وَمِنْ أَغْلَى الْمَعَادِنِ تِلَاجِي نَاسٌ ..
 يَا مَا نَاسٍ كَثِيرٌ طَيِّبِينَ وَنَاسٍ مُّشٍ نَاسٌ ..
 وَنَاسٌ تَمَلَّى بِتُجْعَدٍ تَحْكِي فِي سِيرَةِ النَّاسِ ..
 وَنَاسٌ يَتَضَحَكُ فِي وَشَكٍّ وَتَذِمُّ فِيكَ لِلنَّاسِ ..
 وَنَاسٌ مَعْجُونِينَ بِالذَّهَبِ وَنَاسٌ مَعْجُونِينَ بِنَحَاسٍ
 وَابْتِثَ لَمْ تَنْحَطَبْ إِلَّا بِجَلْسَةِ نَاسٍ ..
 وَالْأَمُّ لَمْ تَنْشِثِمِ وَالْأَبُّ لَمْ يَنْدَاسْ ..
 خَلَّى تُكَالِكَ عَلَى اللَّهِ وَمَا يَهْمُكَشِ كَلَامُ النَّاسِ
 دَا الْمَعْدَنِ الْحَرَّ يَا عَرِيسَتَا عُمُرُهُ مَا ضَرَّ النَّاسِ .^(١)

يهيب بالفرد الذى قد يسخط على سلوك غيره ، ويشعر بعدم الرضا لما قد يلقاه من جحود أو نكران ، أن يتقبل حقيقة أن هناك اختلافا بين الناس ، كالاختلاف بين المعادن ، فهناك المعدن الكريم ، والمعدن الخسيس ، ولكل منهما سلوكه وأخلاقياته ، ثم يشفع ذلك بتأكيد أنماط معينة من السلوك الكريم لكى يعيد التوازن المفقود .

(١) باجول : اننى اقول . تلاجى : تجدد . ياما : هناك . وتعنى أيضا كثيرا . مش ناس : ليسوا أصلاء .

تملى (بتشديد اللام) : دائما . بتجعد : تظل . لم تنخطب : لا تنشط . لا تنشتم : لا تهان . لم ينداس : لا يهان . خلى (بتشديد اللام) : اجعل اكالك . وما يهْمُكَشِ (بتشديد الميم الثانية) : لا تهتم .

وهناك مئات من الأغاني من هذا النوع لا بد من تحليلها وفقا للمواقف الاجتماعية التي تصدر عنها ، ولعل الأهم من ذلك كله هو أن نلاحظ ما تحمله هذه الأغاني من تأكيد مستمر بصورة ملحوظة على الخضوع للقوانين الأخلاقية ، والتقاليد الاجتماعية ، والأنماط المثلى للسلوك .

وإذا كنا قد أجمعنا في الحديث عن وظائف الأغنية الشعبية بكل أنواعها معا ، فإنه من المهم أن نشير إلى أن وظائف كل من أغاني ترقيعص الطفل ، وهددهته ، وأغاني الختان والسبوع ، وأغاني الحب والزواج ، وأغاني العمل والأغاني القصصية والبكائيات ، والأغاني الدينية ، والمواويل العادية ، وأغاني ألعاب الأطفال وغيرها تتميز إلى حد ما عن بعضها البعض تبعا للمناسبة التي تؤدي فيها ، وعلاقات أطرافها من مؤدين ومتلقين ونصوص ببعضهم البعض . وعلى ذلك فإنه لا بد من النظر إلى كل نوع من هذه الأغاني على حدة ، وتحليله وحده من ناحية ، وفي علاقته بالأنواع الأخرى داخل نطاق مصطلح « الأغنية الشعبية » من ناحية ثانية ثم في نطاق « الأدب الشعبي » ككل من ناحية ثالثة ، وذلك من أجل فهم أفضل لطبيعة الأغنية ودورها في حياة الإنسان . كما يجب أن نحاول عقد نوع من المقارنة بين الصور التي تحملها النصوص ، ومثيلاتها في ثقافة المجتمع وسلوكه ، ثم نستطيع أن ننظر إلى هذه الأغاني ، باعتبارها ظاهرة إنسانية هامة بدلا من أن نأخذها ببساطة باعتبارها أمرا قائما مسلما به ، نعرفه المجتمعات كلها .

إن الوظائف السابقة المتداخلة التي ذكرناها للأغاني الشعبية يمكن أن توضع في إطار وظيفة واحدة - هي في الحقيقة وظيفة الأدب الشعبي بأشكاله المتعددة - ألا وهي المحافظة على ثبات الثقافة واستقرارها ورسوخها - وتعميقها في نفس الأفراد ، فإذا نظرنا إلى الأغاني من هذه الزاوية - وجدنا أنها تقوم في داخل المجتمع على ضمان اتساق الأفراد وتناغمهم مع البناء الثقافي للمجتمع ، وضمان استمرار المحافظة على هذا البناء ، جيلا بعد جيل من خلال الدور الذي تقوم به في التعليم والتوجيه والمقدرة على تقديم صورته حقيقية لهذا البناء الثقافي . وليس معنى ذلك كله أن الأغاني وغيرها من

أشكال الأدب الشعبي باتجاهها نحو تثبيت البناء الثقافي واستقراره ، تعمل على تثبيت القيم الفاسدة أو التقاليد التي تكبل الفرد وتشل قدرته على الفعل الإيجابي ، ذلك أنها بذلك تتحول إلى قوة رجعية شديدة التخلف تعمل ضد الفرد والمجتمع على السواء . إنها بما تقدمه من مسارب يتقبلها المجتمع للتفريج عن الفرد ، والترفيه عنه ، والتعبير عن ملكاته وقدراته ، تتجه إلى المحافظة على المرجو والمثالي ، والدفاع عنه ضد أى هجوم ، أو انقلاب مفاجئ .

٩

١١

٢٤

٣١

٤٠

٥١

٧١

٧١

٨١

٩١

١

١

١٠

١١

وليس من العسير علينا أن نجلا في أغانينا الشعبية الكثير من الصور التي تدم الكسل والخنوع ، والمذلة ، والكذب ، والبخل وما إلى ذلك من أنماط سلوك محقرة يرى المجتمع أنها ضارة به ، وبما يود أن ينشئ أفرادها على أساسه من قيم مثلى ، وأنماط سلوك محترمة

شَابِتْ لِحَانَا وَلَا ذَلْتَنَاشْ الْعُثُودُ الْحُمُرُ..

وَبِالدَّرَاعِ مَا سَيْشِي تَارِي وَلَوْ يَضِيعِ الْعُمُرُ..

وَالْحَبَشِ يَخْشُوا لَجَايَا وَالْأَسُودُ وَالنَّمِرُ..

إِحْتَا سَمْعْنَا مِثْلَ مَنْ إِلَى جَبَلِنَا جَالُوءُ..

شَابِ يَخَافُ اللَّجَا إِشْ لَهْ فِي طُولَةِ الْعُمُرِ..^(١)

فالمرء يرفع من شأن الشجاعة ويؤكد على أن الإنسان لا بد أن يحصل على حقه

بنفسه ، مهما كلفه ذلك ، كما يسخر من الجبان الذي يخشى اللقاء والمواجهة ويربط بين

« طول العمر » أى الحياة « وبين » الإقدام « و » الشجاعة « ، فالشجاع هو الحى حقيقة

أما الجبان فميت حى وتقول أغنية أخرى :

المغنية : أَصُومُ عَنِ الزَّادِ وَافْطَرُّ عَلَى الْمُرِّ

(١) ولا ذلتناش (بتشديد اللام الثانية) : لم تذلتنا ، بالذراع : الذراع أى بالقوة ، ماسيشي :

لا أترك ، تارى : تارى أو حتى الحبش : الاحباش ويبدو أنه يعنى باستخدام هذه الكلمة الأقوياء ؟ لجايا :

لقائى ، منازلنى ، الى جبلنا : الذين عاشوا قبلنا ، اللجا : اللقاء ، اش له طوله العمر : لا تعنى حياته شيئا

ومن ثم لماذا يريد أن يطول عمره .

المرددات : الله يا ليل الله ..
 المغنية : وَأَكَيْفُ جَدَمِي ^(١) عَنْ إِلَلِي حَدِيثُهُ مَرُّ ..
 المرددات : آله يَا لَيْلَ آله ..
 المغنية : يِيْدِي سَجِيَّتُهُ ^(٢) الْعَسَلُ .. يِيْدُهُ سَجَانِي الْمُرُّ
 المرددات : الله يا ليل الله .

فالترفع والاستعلاء صفتان محترمتان ، تؤكدهما هذه المقطوعة ، فالإنسان يمكن أن يستغنى حتى عن طعامه الذي يقيم أودهُ ، ولا يستطيع أن يعيش دونه ، ويمكن أن يقنع بالمر ، وأن يكف نفسه عن يحبه لأنه يرى أن جزاءه منه لم يكن بقدر ما قدمه له ، وما بذله في سبيله ، لكي تظل له كرامته وعزة نفسه .

وهكذا نرى في ضوء ما تقدم أن الأغاني الشعبية إحدى الوسائل الهامة التي يحافظ بها المجتمع على ثقافته واستقرارها ، بما تفرسه في نفس الفرد من قيم ومثاليات ، وما تتيحه له من مُتَعَةٍ ، وما تكافئه عليه بالمديح إذا اتسق سلوكه مع السلوك الذي ينشده المجتمع ، وما تدم به الانحراف عن المثال ، وما تقدمه من طرق يستطيع بها أن يتخلص من معاناته اليومية ومن إحساسه أحيانا بالظلم وأن يتغلب على هذه المعاناة ، وأن يواجه ذلك الظلم .

وهنا تكمن المفارقة الحقيقية في وظائف الأغاني الشعبية ، والأدب الشعبي عامة ، فعلى حين تؤدي هذه الأغاني دورا في المحافظة على البناء الثقافي ، شكلا ومضمونا ، وفي تقديم هذا البناء للأجيال التالية ، وفي إقناع الفرد بالتلازم معه ، وقبوله ، فإنها في الوقت ذاته ، تقدم للأفراد المنافذ التي يرضى عنها المجتمع ، ويباركها لكي يتفكروا عن أنفسهم من خلاها ، ويتخلصوا بها في بعض الأحيان من الإحساس ، بعدم القدرة على التكيف مع هذا البناء ، أو الاستجابة لما يفرضه عليهم ، ومن ثم يستطيعون تعديله أو تطويره ، لكي يتسع لما يريدونه ، ويرغبون فيه ، دونما صدام أو انفصال يؤدي إلى التحطيم والهدم .

(١) جدمي : قديمي . (٢) سجيته : سقيته .

الفهرس

٩	مقدمة
١٣	تمهيد
٢٩	الفصل الأول: إبداع الأغنية وانتشارها
٣١	إبداع الأغنية
٤٦	الانتقال الشفاهى
٥١	أسباب التغيرات التى تظهر فى الأغنية
٧٣	الفصل الثانى: مراحل حياة الأغنية الشعبية
٧٦	المرحلة الأولى: النشأة والتكوين
٨٨	المرحلة الثانية: النمو
٩٦	المرحلة الثالثة: مرحلة الانتقاء أو الانتخاب
١٠٥	الفصل الثالث: الأغنية القصصية
١٠٧	الخصائص العامة
١٢٧	الأغنية القصصية بين الفنائية والقصصية
١٣٩	الفصل الرابع: الشكل والمضمون
١٤١	الشكل والمضمون
١٤٩	الموسيقى الشعبية
١٥٧	العلاقة بين اللحن والكلمات
١٦٥	الحب والزواج فى الأغانى الشعبية المصرية
١٧٢	الموت فى الأغنية الشعبية
١٧٧	موضوعات أخرى
١٨٧	الفصل الخامس: وظائف الأغنية الشعبية

مطابع
الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الايداع بدار الكتب ٨٣١١ / ١٩٩٧

I.S.B.N 977 - 01 - 5359 - 1

■ د. أحمد على مرسى

- أستاذ الأدب الشعبى بكلية الآداب، جامعة القاهرة.

- رئيس تحرير مجلة «الفنون الشعبية» التى تصدرها الهيئة المصرية العامة للكتاب.

- مستشار وزير الثقافة لشئون التراث الشعبى.

- أنشأ المعهد العالى للفنون الشعبية ١٩٨١ بأكاديمية الفنون، وكان أول عميد له.

- عضو المجلس القومى للفنون والآداب والإعلام. (المجالس القومية المتخصصة)

- عضو لجنة الفنون الشعبية بالمجلس للثقافة.

- عمل مستشاراً ثقافياً لمصر فر وأسبانيا.

- له مؤلفات ومقالات منشورة حول

الشعبية (الفولكلور) منها: «مق

الفولكلور»؛ «المأثورات الشفاهية»؛ «الأدب

الشعبى وفنونه»؛ «الأغنية الشعبية»؛ «المأثورات

الشعبية الأدبية - دراسة ميدانية - محافظة

الفيوم».

مكتبة الأسرة



بسعر رمزى جنيه وربع
بمناسبة

مهرجان القراءة للجميع ١٩٩٧

مطابع

الهيئة المصرية العامة للكتاب

Bibliotheca Alexandrina



0685795

421
62
47